GIORGIO VASARI
LE LIVRE DES DESSINS

DESTINÉES D'UNE COLLECTION MYTHIQUE

LOUVRE éditions

LIENART

H.4.13

Department of
Prints and Drawings
British Museum

GIORGIO VASARI
LE LIVRE DES DESSINS

DESTINÉES D'UNE COLLECTION MYTHIQUE

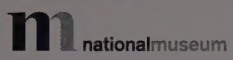
Sous la direction
de Louis Frank et Carina Fryklund

LIENART
LOUVRE éditions

00080390

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Giorgio Vasari : le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique », présentée à Paris, au musée du Louvre, du 30 mars au 18 juillet 2022, puis à Stockholm, au Nationalmuseum, du 6 octobre 2022 au 8 janvier 2023.

Cette exposition est organisée par le musée du Louvre et le Nationalmuseum.



Cette exposition bénéficie du soutien de Canson.

CANSON®

Commissaires de l'exposition

Louis Frank
Conservateur général, département des Arts graphiques, musée du Louvre, Paris

Carina Fryklund
Conservatrice en chef, département des Collections, Nationalmuseum, Stockholm

Paris, musée du Louvre

Laurence des Cars
Présidente-directrice

Kim Pham
Administrateur général

Francis Steinbock
Administrateur général adjoint

Dominique de Font-Réaulx
Directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle

Michel Antonpietri, Céline Brunet-Moret, Aline François-Colin, Fabrice Laurent
Adjoints à la directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle

Xavier Salmon
Directeur du département des Arts graphiques

Stockholm, Nationalmuseum

Susanna Pettersson
Directrice générale

Magnus Olausson
Directeur des Collections

Per Hedström
Directeur des Expositions

Exposition

Marie-Julie Chastang
Chef du service des Expositions

Laura Clair
Coordinatrice de l'exposition

Karima Hammache-Rezzouk
Chef du service du Suivi des projets

Émilie Langlet
Adjointe à la chef de service

Anne Philipponnat
Scénographe

Delphine Prevost
Conductrice de travaux

Aline Cymbler
Chef du service des Ateliers muséographiques

Karim Courcelles
Adjoint au chef de service

Les treize ateliers muséographiques métiers d'art, planification, coordinateurs techniques et assistants

Sophie Hervet
Chef du service de la Médiation graphique et numérique

Moïra Filiol et Carol Manzano
Adjointes à la chef du service de la Médiation graphique et numérique

Frédéric Poincelet
Graphiste

Véronique Koffel
Coordinatrice graphique et signalétique

Prêteurs de l'exposition

Que toutes les personnes et les institutions qui, par leurs prêts généreux, ont permis la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude, et particulièrement :

Chatsworth House, Duke and Duchess of Devonshire
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Londres, The British Museum
Londres, Victoria & Albert Museum
Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe
Oxford, Christ Church
Paris, Beaux-Arts de Paris
Paris, Bibliothèque nationale de France
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen
Stockholm, Nationalmuseum
Vienne, Albertina

Auteurs

Helen Evans
Restauratrice d'œuvres sur papier, département de Restauration et de Photographie, Nationalmuseum, Stockholm

Louis Frank
Conservateur général, département des Arts graphiques, musée du Louvre, Paris

Carina Fryklund
Conservatrice en chef, département des Collections, Nationalmuseum, Stockholm

Tom Sandström
Scientifique de la conservation, Riksantikvarieämbetet, Stockholm

Stefania Tullio Cataldo
Historienne de l'art, chercheuse à l'université de Liège

Karin Wretstrand
Restauratrice d'œuvres sur papier, département de Restauration et de Photographie, Nationalmuseum, Stockholm

Traductions de l'anglais vers le français (pour les textes de Carina Fryklund)
Louis Frank

Édition

Musée du Louvre

Violaine Bouvet-Lanselle
Chef du service des Éditions

Camille Sourisse
Coordination et suivi éditorial

Anne-Myrtille Renoux
Chef du service des Ressources documentaires et éditoriales

Marguerite Momesso
Adjointe à la chef de service

Sonia Georget
Collecte de l'iconographie

Lienart

Michaële Liénart
Directrice

Aurélien Moline
Suivi éditorial

Charlotte Oberlin
Conception graphique et mise en pages

Bernard Huchet
Relecture des textes

REMERCIEMENTS

Les commissaires tiennent à exprimer la très vive gratitude qui est la leur envers toutes les personnes grâce auxquelles, en des temps pourtant si difficiles, cette exposition a trouvé les voies de sa conception et de son organisation.

Elle s'adresse, en premier lieu, à Laurence des Cars, présidente-directrice du musée du Louvre, et à Susanna Pettersson, directrice générale du Nationalmuseum de Stockholm.

Les commissaires remercient, au musée du Louvre :
– au département des Arts graphiques : Xavier Salmon, Olivia Savatier Sjöholm, Brigitte Donon, Clarine Guillou, Christophe Baron, Elisabetta Bartoli, Guillaume Bedot, Marine Bonnot, Valérie Corvino, Anna di Pietra, Séverine Eisenkremer, Delphine Frottin, Michèle Gardon, Hélène Grollemund, Ariane de La Chapelle, Laurence Lhinarès, Helena Mendes, Marie-Pierre Salé, Roberta Serra, Thanh-Thuy Trinh-Khac, Cloé Viala, Christel Winling ;
– à l'atelier de restauration des dessins : Laurence Caylux, Marie Jaccottet, Laurène Molard ;
– à la direction de la Médiation et de la Programmation culturelle : Dominique de Font-Réaulx, Michel Antonpietri, Céline Brunet-Moret, Aline François-Colin, Fabrice Laurent, Marlène Bernascone ; ainsi qu'à ses différents services et ateliers :
– au service des Expositions : Marie-Julie Chastang, Laura Clair, Débora Guillon, Carine Vuillermet, Béatrice Tambafendouno ;
– au service des Ateliers muséographiques : Aline Cymbler, Karim Courcelles ;
– aux ateliers d'éclairage et d'électromécanique : Sébastien Née, et toutes ses équipes ; d'encadrement et dorure : Élisabeth Grosjean, Anne Dauvilliers-Tissot, Fabrice Lautru ; d'installation : Jean-Louis Jasawant-Ghiraou, Victor Almeida-Alves, et toutes leurs équipes ; de montage des dessins : Cécile Chauveau, Karine Garcia, Philippe Sirop, Simon Brioux ; de montage d'objets d'art : Pascal Goujet, et toutes ses équipes ; de peinture : Éric Journée, et toutes ses équipes ;
– au service du Suivi des projets : Karima Hammache-Rezzouk, Anne Philipponnat, Delphine Prevost, Philippe Leclerc ;
– au service de la Médiation graphique et numérique : Sophie Hervet, Véronique Koffel, Carol Manzano, Frédéric Poincelet ;
– au service des Ateliers pédagogiques et des Visites conférences : Nathalie Steffen, Tiphaine Sicard ;
– à la direction de la Recherche et des Collections : Néguine Mathieux ; au service des Ressources documentaires et éditoriales : Anne-Myrtille Renoux, Marguerite Momesso, Sonia Georget ;
– à la direction de l'Accueil du public et de la Surveillance : Denis Fousse, Servane De Landsheer, Leïla Cherif Hadria, Christine Caumel, Constance Foirest, ainsi que toutes leurs équipes ;
– à la direction des Relations extérieures : Adel Ziane, Sophie Grange ; au service de la Communication visuelle et de la Publicité : Laurence Roussel, Apolline Rousseau, Isabel Lou Bonafonte, Corinne Geney ; au service de Presse : Nadia Refsi, Céline Dauvergne ; au service des Concessions : Françoise Bonnevialle, Camille Dugast.

Leur reconnaissance va également, au Nationalmuseum, à Sara Al Adhami, Lena Eriksson, Helen Evans, Helen Hallgren Archer, Per Hedström, Cecilia Heisser, Simon Hessler, Ingrid Lindell, Lena Munther, Magnus Olausson, Matthias Robertson, Kriste Sibul, Anne-Grethe Slettemoen, Pernilla Stödberg, Henrik Widenheim, Karin Wretstrand.

Ils remercient, bien évidemment, les éditeurs du présent ouvrage : au musée du Louvre (direction de la Médiation et de la Programmation culturelle, service des Éditions), Violaine Bouvet-Lanselle, Camille Sourisse, ainsi que Valérie Coudin pour la rédaction de *Grande Galerie* le Journal du Louvre, et, aux éditions Lienart, Michaël Liénart, Aurélien Moline, Bernard Huchet, Charlotte Oberlin.

Ils adressent enfin une pensée particulière à Louise Amazan, Sylvain Bellenger, Stéphanie Bougault, Emmanuelle Brugerolles, Julius Bryant, Andrew Butterfield, Hugo Chapman, Laurent Chastel, Jean-Marc Chatelain, Alexandre Cojannot, Céline Delavaux, Vincent Delieuvin, le Duc et la Duchesse de Devonshire, Laura Donati, Albert Elen, Laurence Engel, Sjarel Ex, Alexia Fabre, Marzia Faietti, Hartwig Fischer, Nadine Gastaldi, Achim Gnann, Adrien Goetz, Maïtena Horiot-Ortega, Tristram Hunt, Grant Lewis, Jean de Loisy, Jean-Luc Martinez, Enrico Mattioda, Christof Metzger, Andrew Morrogh, Charles Noble, Pascal Périnel, Patrizia Piscitello, Philippe Plagnieux, Alexander Röstel, Tom Sandström, Anna Rebecca Sartore, Eike Schmidt, Klaus Albrecht Schröder, Jacqueline Thalmann, Carel van Tuyll van Serooskerken, Sarah Vowles.

SOMMAIRE

Préface p. 7

Avertissement p. 8

Introduction p. 9
Louis Frank

Mariette, le « montage Vasari »
et l'historiographie traditionnelle du *Libro* p. 11
Carina Fryklund

De quelques problèmes posés
par les restitutions antérieures du *Libro* p. 14
Carina Fryklund

L'*impresa* Gaddi p. 19
Louis Frank

Le *Libro* de Giorgio Vasari p. 23
Louis Frank

Portfolio. Cat. 1 à 29 **p. 28**

Le *Libro* de Giorgio Vasari. Les dessins p. 78
Carina Fryklund

La collection Gaddi p. 87
Louis Frank

Portfolio. Cat. 30 à 81 **p. 92**

La collection Gaddi. Les dessins p. 144
Carina Fryklund

La dispersion p. 150
Carina Fryklund

Portfolio. Cat. 82 à 105 **p. 156**

Analyses scientifiques de trois montages historiques
conservés au Nationalmuseum de Stockholm p. 180
Carina Fryklund, Karin Wretstrand, Helen Evans,
Tom Sandström

Annexes

Sources documentaires et littéraires p. 194
Louis Frank, Stefania Tullio Cataldo

Catalogue p. 216
Carina Fryklund

Bibliographie p. 232

PRÉFACE

Le Louvre et le Nationalmuseum poursuivent l'heureuse collaboration engagée voici quelques années, à l'initiative de Xavier Salmon et de Magnus Olausson, par une mémorable exposition consacrée, en 2016, au grand collectionneur que fut Carl Gustaf Tessin, ambassadeur de Suède à la cour de Louis XV : *Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle*. Tessin pensait, comme tous les amateurs de son temps, qu'il possédait quelques feuilles provenant du modèle par excellence des grandes collections de dessins modernes, le fameux *Libro* perdu que Vasari évoque si souvent dans la seconde édition des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, publiée à Florence en 1568. Ces feuilles « vasariennes » de Tessin sont passées à Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Plus tôt, en 1671, Colbert avait acquis d'Everhard Jabach, pour Louis XIV, un ensemble de dessins considérable, parmi lesquels l'historiographie devait reconnaître l'un des fonds les plus importants issus du *Libro*.

Destinée paradoxale que celle de ce Livre mythique, institué comme un véritable musée des arts du dessin, parfaitement décrit dans un texte impérissable et remis, à la mort de son auteur, entre les mains du grand-duc de Toscane, Francesco I, mais qui disparaît dès cet instant pour ne plus exister que par l'image que vont en donner le *connoisseurship* et le lent travail de générations d'érudits ! Destinée qui se prolonge par les ultimes vicissitudes de cette image, que l'exposition présentée à Paris, puis à Stockholm, révèle pour la première fois au public.

Carina Fryklund et Louis Frank poursuivent ici, pour les porter à leur dernière conséquence logique, les recherches fondamentales qui, depuis les années 1950, ont progressivement déconstruit la représentation classique du plus célèbre monument de l'histoire du dessin européen.

Laurence des Cars
Présidente-directrice du musée du Louvre, Paris

Susanna Pettersson
Directrice générale du Nationalmuseum, Stockholm

AVERTISSEMENT

Dans chacune des deux éditions *princeps* des *Vies,* symbolisée par l'initiale de son nom, lui-même issu de celui de l'imprimeur :

T	***Torrentiniana***	Torrentino, 1550
G	***Giuntina***	Giunti, 1568,

les *paginations originales* – bien que sujettes, en G, à quelques aberrations qu'il est facile de traiter – suffisent à situer de manière absolue n'importe quel passage du corps de l'ouvrage*, en fonction *uniquement* de ses quatre parties constituantes :

Te	*Teoriche*, Introduction théorique
I	*Prima Parte*, Première partie
II	*Seconda Parte*, Deuxième partie
III	*Terza Parte*, Troisième partie.

La première mention du *Libro de' disegni* se trouve ainsi en G I 87 : édition Giunti, 1568, *Prima parte*, p. 87.

Les textes latins et italiens ont été retranscrits et traduits par Louis Frank, assisté de Stefania Tullio Cataldo.

* À l'exception, en G, de la Préface à la III[e] partie, non paginée, et à l'exclusion des diverses adjonctions – frontispices, épîtres dédicatoires, tables, *errata*, registres, *Lettre* de Giovambattista Adriani –, également sans pagination.

INTRODUCTION

Giorgio Vasari a réuni ce qui fut probablement la première collection de dessins fondée sur une logique historisante : le légendaire *Libro de' disegni*, conçu comme parallèle à la seconde édition des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, parue à Florence, chez les Giunti, en 1568. Vasari ne cesse de mentionner, dans cette seconde version des *Vies*, qu'il possède dans son Livre des dessins – *« in nostro Libro de' disegni »* – des feuilles de l'artiste dont il rapporte la biographie et l'œuvre, et décrit certaines d'entre elles avec plus ou moins de précision. Mais les cas dans lesquels il a été possible de faire correspondre à ces descriptions une œuvre conservée de nos jours sont relativement rares. Quand Vasari fut mort, son frère et ses neveux vinrent faire hommage du Livre au grand-duc Francesco I, qui l'avait envoyé chercher. Un mémorial, daté du 29 juin 1574 et conservé aux archives de la Casa Vasari d'Arezzo, témoigne de cet événement. C'est là, en dehors du texte des *Vies*, l'ultime et l'unique document relatif au *Libro* qui touche aux jours de leur auteur. Le Livre se disperse ensuite le long de voies obscures, devenant en même temps l'objet de la fascination des connaisseurs et du travail des historiens, lent procès au terme duquel ses feuilles, *reconnues à la présence d'un signe particulier*, sont réputées se retrouver dans un certain nombre de collections publiques et privées du monde entier.

Ce fameux signe par lequel l'historiographie classique a longtemps identifié un dessin du Livre perdu est un somptueux encadrement à la plume et à l'encre brune, ornemental, allégorique et architecturé, dont les archétypes furent définis au XVIII^e^ siècle par Pierre-Jean Mariette et que la tradition du *connoisseurship* – la science des « connaisseurs » – a nommé *montage Vasari*. L'idée généralement reçue et qui préside, aujourd'hui encore, à la plupart des reconstitutions du *Libro* était que ces encadrements avaient été réalisés *pour ou par Vasari lui-même*.

En 1950, pourtant, Arthur Ewart Popham et Philip Pouncey, à l'occasion de la publication de l'inventaire des dessins italiens du British Museum, firent une découverte qui, dès cette époque, aurait dû révolutionner l'historiographie du *Libro*, mais dont l'importance, semble-t-il, a échappé à la plupart de ceux qui, depuis plus d'un demi-siècle, ont écrit sur le recueil vasarien. D'autres – Cristina Acidini, Andrew Morrogh – ont développé les intuitions remarquables de Popham et de Pouncey. La présente exposition, tirant les conséquences logiques de ces recherches, prend acte de la disparition finale de ce que l'on a, longtemps, imaginé être le Livre du fondateur de l'histoire de l'art moderne.

Giorgio Vasari, peintre, architecte et écrivain italien, est né à Arezzo, en Toscane, le 30 juillet 1511. Fils d'un marchand de drap, Antonio, il descendait d'un peintre de l'entourage de Piero della Francesca, Lazzaro de' Taldi, dont le fils, Giorgio, grand-père du nôtre, exerçant le métier de potier, avait pris le surnom de *Vasaro*, « Celui qui fait des vases ». Il reçut sa première formation du maître verrier français Guillaume de Marcillat, et les rudiments des lettres de l'humaniste Giovanni Pollastra. En 1523, le cardinal Silvio Passerini, évêque de Cortone, légat de Pérouse et d'Ombrie, de passage à Arezzo, fut frappé par ce jeune garçon capable de réciter par cœur l'*Énéide*. Invité à Florence, Giorgio y approfondit ses études littéraires sous l'enseignement de Piero Valeriano, en compagnie des deux jeunes princes Médicis, Alessandro, fils de Lorenzo, duc d'Urbino, qui devait être le premier duc de Florence, et Ippolito, fils de Giuliano, duc de Nemours, et futur cardinal. Il y poursuivit ses études artistiques auprès d'Andrea del Sarto et de Baccio Bandinelli. En 1532, il se rendit à Rome où il découvrit l'Antiquité et les prodiges de Raphaël et de Michel-Ange. Ayant

successivement perdu Ippolito, mort en 1535, et Alessandro, assassiné par son cousin Lorenzino le 6 janvier 1537, Vasari connut de longues années d'itinérance – Camaldoli, Bologne, Venise, Rome, Naples – où s'enrichirent son expérience et sa connaissance de l'art italien. À Rome, il travaille pour le républicain Bindo Altoviti et pour les Farnèse. En 1554, au lendemain de la première publication des *Vies*, il entre au service du successeur d'Alessandro, Cosimo I de' Medici, sous le règne duquel l'ancienne République florentine achevait de se constituer en État monarchique. Il réussit à transformer le palais de la Seigneurie en une fastueuse résidence décorée de cycles monumentaux de peintures et de fresques à la gloire de la maison des Médicis. Peu à peu, il se retrouve au centre de la production artistique florentine, qu'il domine par l'extrême diversité de ses talents, par son sens de l'organisation et par son infaillible instinct de courtisan. Le palais des Offices, destiné à abriter l'administration du nouvel État, est la manifestation la plus accomplie de son génie créateur. Il meurt à Florence le 27 juin 1574.

Vasari est l'un des plus purs représentants de ce qu'il a lui-même contribué à définir comme l'expression ultime de la modernité : la *bella maniera*, style de cour hermétique, élégant et précieux, plein de grâce, de douceur et d'apparente facilité, dont le fondement proclamé est le *dessin*. Son titre de gloire est cependant d'avoir été l'auteur d'un livre destiné à fonder l'historiographie de l'art de la Renaissance : les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, odyssée de la création peuplée d'inoubliables figures. L'ouvrage, paru en 1550, réédité en 1568, était d'une nouveauté absolue par son ampleur, sa richesse documentaire, son intelligence philosophique, historique et critique. Son succès fut immédiat, au point que les *Vies* furent lues en France l'année même de leur publication. La puissance de leur éclat engendra d'innombrables réactions en Europe. Malvasia à Bologne, Boschini ou Ridolfi à Venise, Fréart de Chambray, Trichet du Fresne et Félibien en France, Van Mander aux Pays-Bas, Sandrart en Allemagne, se mesurèrent au monument vasarien afin de se l'approprier ou d'en contester les principes et les présupposés théoriques. De nos jours encore, les *Vies* constituent le point de départ nécessaire de toute recherche portant sur l'art et les artistes de ce temps.

MARIETTE, LE « MONTAGE VASARI » ET L'HISTORIOGRAPHIE TRADITIONNELLE DU *LIBRO*

Les sources historiques nous fournissent plusieurs indices, mais peu de certitudes, concernant le nombre et l'identité des dessins du Livre de Vasari ou la manière dont ils étaient ordonnés. Aucun inventaire du *Libro* ne nous étant parvenu, différents essais de reconstruction de son contenu ont été proposés, tous basés sur trois éléments principaux :

- l'idée qu'un bon nombre des feuilles provenant du *Libro* ont été conservées avec leurs montages ornementaux, dessinés par Vasari ou par ses assistants ;
- les descriptions de certains des dessins du *Libro* données par la seconde édition des *Vies* ;
- les rares références au *Libro* qui se rencontrent dans les documents historiques.

En se fondant ainsi sur les descriptions vasariennes et sur ce que la tradition a érigé en montages types de Vasari, les historiens de l'art ont mis en relation près de cinq cents dessins existants avec le *Libro* : deux cent trente-trois selon Otto Kurz[1], cinq cent vingt-six selon Licia Ragghianti Collobi[2], cinq cent vingt-neuf selon Hellmut Wohl[3], dispersés dans les musées du monde entier.
Le caractère principal que l'historiographie classique associe au *Libro* consiste donc dans ces encadrements hautement élaborés accompagnant ses dessins montés, et qui ont fourni l'élément d'une lecture muséographique du Livre vasarien[4]. En vertu d'une tradition remontant au XVIII[e] siècle, ces encadrements furent considérés comme ayant été dessinés ou conçus pour, ou par Vasari lui-même. Un exemple important de ce qui fut ainsi longtemps décrit comme un montage Vasari type est offert par la structure complexe entourant la *Chute d'Icare* de Giulio Romano, conservée au Louvre, que Vasari décrit dans les *Vies* comme préparatoire au plafond peint de l'une des antichambres du Palazzo Te, à Mantoue (cat. 12)[5]. Le cadre illusionniste, pourvu d'un cartouche assignant le dessin à Giulio, présente non pas la structure d'un plafond, mais la forme d'une cheminée ornée de termes féminins.
C'est au grand connaisseur dans le domaine des arts du dessin et célèbre collectionneur Pierre-Jean Mariette que nous devons la première description détaillée qui ait été imprimée au sujet du *Libro*[6]. En mettant en relation les références que Vasari fait à son Livre, dans la seconde édition des *Vies*, avec les historiques de provenance des élégants dessins italiens montés apparus sur le marché de l'art parisien au milieu du XVII[e] siècle, Mariette contribua à cristalliser cette vision du *Libro* comme collection composée de plusieurs volumes, dont les feuilles étaient dotées de cadres ornementaux et de car-

touches d'identification. Bien que systématiquement critiquées pour les négligences et les erreurs que l'on y relevait, les *Vies* demeuraient à l'époque l'ouvrage le plus fréquemment consulté sur l'art de la Renaissance italienne. La persistance de son autorité est confirmée par un projet d'édition française révisée au début du XVIII[e] siècle, et par la publication à Rome, en 1759 et 1760, d'une version annotée par Giovanni Gaetano Bottari, correspondant de Mariette[7]. Les notes portées par Mariette sur son exemplaire de l'édition bolonaise de 1647 témoignent de l'importance qu'eurent pour lui les *Vies* comme source d'information et comme support à ses propres recherches et à son activité de collectionneur :

> Enfin, il en faut toujours revenir à cet auteur. Son livre est la base de l'histoire de la peinture et quelque partial, quelque fautif qu'il soit, il est celui qui a encore parlé le plus sensément de cet art[8].

Les développements de Vasari sur la primauté du *disegno* et l'intérêt de la collecte et de l'étude des feuilles laissées par les maîtres accordèrent pour longtemps l'*imprimatur* aux pratiques des connaisseurs du XVIII[e] siècle, qui surent en reconnaître la valeur historique et esthétique.
Les commentaires de Mariette sur le *Libro* furent publiés dans sa préface au *Recueil de testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci florentin*, volume d'estampes gravées par le comte de Caylus d'après les têtes grotesques d'un album appartenant à la famille Mariette, paru pour la première fois en 1730 et réimprimé sous une forme révisée en 1767[9]. La publication incluait également, aux fins de comparaison, des reproductions de têtes de caractère d'après des dessins originaux attribués à Léonard dans la collection du banquier Pierre Crozat[10]. Ces derniers dessins, considérés comme provenant du *Libro* vasarien, comprenaient la *Tête de religieux* (le prétendu *Portrait de Savonarole*, cat. 27) et le montage, largement intact, contenant *Sept études de têtes et saint Jean Baptiste enfant* (cat. 28), tous deux aujourd'hui à l'Albertina. Pour Mariette, l'origine de ces dessins était certaine, autant que leur attribution à Léonard. Leur insertion dans le *Recueil de testes* fut l'occasion de la description du *Libro*, exposé sur lequel les historiens de l'art se sont depuis toujours appuyés. Ainsi qu'il l'écrivit dans l'édition de 1767, devenue la version qui fait autorité :

> Le Vasari cite souvent, dans son ouvrage des Vies des Peintres, cette collection de desseins qu'il avoit rassemblés lui-même avec des soins infinis. Il est à présumer qu'étant de la profession et même assez bon dessinateur, et qu'ayant vécu avec la plupart des maîtres de la première classe, ou du moins dans un siècle peu éloigné du leur, il avoit fait un bon choix [...]. Ces desseins étoient rangés en plusieurs volumes d'environ deux pieds de haut sur dix-huit pouces de large [645 × 85 mm]. Toutes les pages, tant au verso qu'au recto, en étoient chargées ; il y en avoit de presque tous les maîtres qui l'avoient précédé, ou avec lesquels il avoit vécu. Pour les faire paroître avec plus d'élégance, ils étoient environnés d'ornemens dessinés avec soin par le Vasari ou par ses élèves, et le nom de l'auteur étoit écrit au bas de chacun en beaux caractères. On ne peut assez regretter que ce recueil ne subsiste plus en son entier [...]. Quoi qu'il en soit, ces volumes de desseins furent apportés, à ce qu'on dit, en France, vers le milieu du siècle précédent, plusieurs années après la mort du chevalier Nicolas Gaddi, auquel ils avoient appartenus ; ils tombèrent alors entre les mains d'un brocanteur qui, ne consultant que son intérêt, les rompit, pour vendre chaque dessein en détail et avec plus d'avantage. Il en est resté à Paris plusieurs feuilles qui se conservent chez le roi et dans le cabinet nombreux de M. Crozat[11].

Si l'on en croit Mariette, les dessins du *Libro* étaient donc distribués sur un certain nombre de grands albums, présentant une ou plusieurs feuilles collées au recto et au verso de chaque feuillet, embellies des cadres ornementaux conçus par Vasari ou par ses assistants et portant, à la partie inférieure, le nom de l'artiste en lettres calligraphiées. Les collectionneurs recherchaient activement ces œuvres,

dont ils croyaient qu'elles avaient appartenu à Vasari. Cette provenance était comme un gage d'authenticité, et l'inscription du nom de l'auteur, de sa ville natale, de sa profession – peintre, sculpteur ou architecte – sur les montages prestigieux du *Libro* offrait d'importantes ouvertures sur les questions d'attribution. Les collectionneurs historisants de la génération de Mariette, dont Jonathan Richardson[12] et Carl Gustaf Tessin[13], firent généralement le choix de conserver ces encadrements qu'ils pensaient avoir été ajoutés par Vasari aux pages du *Libro*, et Mariette les prit pour modèle des célèbres montages de sa propre collection[14].

Mariette fut aussi familier – en dehors des près de deux cents dessins de provenance Vasari présumée réunis par Crozat – des cinq mille cinq cent quarante-deux feuilles de la collection royale française, acquises par Louis XIV auprès du banquier Everhard Jabach en 1671, dont la majorité est encore parfaitement visible dans les fonds du Louvre[15]. Les dessins Vasari de Jabach ont pour la plupart – soixante-neuf d'entre eux – conservé leur cadre ornemental, bien qu'ils aient tous été remontés sur une feuille collée au verso et qui le dissimule. Jabach avait auparavant fait déposer les dessins de la face ainsi sacrifiée, et ceux-ci sont difficilement identifiables comme tels dans la collection. Mariette déplorait le fait que le *Libro* ait été démembré à la fin du XVII^e^ siècle par un brocanteur français qu'il désigna plus tard comme l'abbé Quesnel, ne laissant subsister que « les débris de la fameuse collection de desseins du Vasari[16] », bientôt recueillis par des collectionneurs tels que Crozat, Tessin, ou lui-même.

Au temps de la première parution, en 1730, du *Recueil de testes*, Mariette avait pris Vasari à la lettre lorsqu'il se référait singulièrement à son *Libro*, et il admettait que l'ouvrage formait un seul et gros volume, celui que Quesnel, par hypothèse, avait démembré[17]. Dans l'intervalle entre les deux éditions, cependant, il avait eu accès à de nouvelles sources, notamment au récit que Baldinucci donne à la fin de la *Vie de Domenico Passignani* publiée à Florence en 1702, à titre posthume, dans le supplément à ses *Notizie*, et qui évoque cinq grands livres de dessins composant jadis « le tant renommé Libro de Giorgio Vasari[18] », vendus à Florence, au milieu des années 1630, par les héritiers du cavalier Niccolò Gaddi. En 1747, Mariette avait également acquis un album de dessins d'architecture de Bramante, des Sangallo, de Palladio, de Vignole, de Scamozzi et d'autres, dont il était persuadé qu'il s'agissait de l'un des rares volumes intacts du *Libro*[19].

1. Kurz 1937-1938.
2. Ragghianti Collobi 1974.
3. Wohl 1986.
4. Forlani Tempesti 2012.
5. Monbeig Goguel 1979.
6. Lugt 2097, 2098 ; Smentek 2018. Concernant les dessins italiens de Mariette, voir Rosenberg 2019.
7. Sur l'histoire de la réception des *Vite*, voir Luca-Fiorato et Dubus 2017 ; Smentek 2018.
8. Pierre-Jean Mariette, Annotation manuscrite aux *Vies vasariennes*, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, scultori et architettori di Giorgio Vasari*, édition Carlo Manolessi, Bologne, Heredi di Evangelista Dozza, 1647, premier feuillet de garde, verso. Musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds des autographe, A 1652. bis. Voir Smentek 2018, p. 71 et p. 86, note 5.
9. Mariette 1730, p. 19 note a ; Mariette 1851-1860, vol. 3, p. 160-161, note 1.
10. Hattori 2003 ; Py 2015.
11. Mariette 1851-1860, vol. 3, p. 160-61, note 1.
12. Lugt 2183, 2184 ; Gibson-Wood 2003.
13. Lugt 2985 ; Bjurström 2001a.
14. Pierre Rosenberg, *Les Dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, Paris, 2012, vol. 3, p. 1336-1419 ; Smentek 2014.
15. Roseline Bacou, dans Paris 1977-1978, p. 9-34 ; Catherine Monbeig Goguel, dans Paris 1977-1978, p. 45-47 ; Frank et Propeck 2013 ; Py 2001.
16. Mariette 1741, p. vi.
17. Smentek 2018, p. 80 ; Mariette 1730, p. 19, note a.
18. Baldinucci 1702, vol. 5, p. 141 ; Baldinucci 1845-1847, vol. 3, p. 448-449.
19. Mariette 1767, p. 24-25, note 1 ; Mariette 1851-1860, vol. 3, p. 160-161, note 1 ; voir aussi Pierre-François Basan, *Catalogue raisonné des diffèrens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu Mr Mariette*, Paris, 1775, sous le n° 1408 ; et Rosenberg 2019, vol. 3, p. 1336-1340.

DE QUELQUES PROBLÈMES POSÉS PAR LES RESTITUTIONS ANTÉRIEURES DU *LIBRO*

Lorsque le *Libro* de Vasari fut présenté au grand-duc Francesco I de' Medici, au lendemain de la mort de l'artiste, en 1574, il fut décrit comme :

> uno libro grande in fogli reali dove erono attacchati et impastati infinitissimi disegni di quasi la maggior parte de' più famosi et eccellentissimi pittori che erono stati da Cimabue in quà et del tempo del detto cavaliere con molti disegni et più importanti di sua mano, il quale libro era una rara gioia [1].

> un grand livre de feuilles royales où étaient attachés et collés en nombre infini des dessins de la quasi-majorité des plus fameux et plus excellents peintres qui furent depuis Cimabue jusqu'à ce jour et du temps dudit cavalier, avec un grand nombre de dessins et des plus importants de sa main, lequel livre était un rare joyau.

L'interprétation la plus immédiate de ce mémorial, notamment suggérée, il y a peu, par Andrew Morrogh, est que le *Libro* devait consister en un unique et grand album illustrant la progression des arts depuis Cimabue jusqu'au temps de Vasari[2]. Le terme de « feuilles royales », *fogli reali*, renvoie au format de papier connu sous le nom de *carta reale*, mesurant environ 615 sur 445 mm[3]. De cet album, il n'existe plus aucune trace, bien que certains des dessins qu'il contenait ne puissent, sans nul doute, que se trouver parmi ceux d'ancienne provenance médicéenne aujourd'hui conservés aux Offices.

Malgré l'évidence qu'impose la lecture du document et le fait que Vasari, de manière cohérente, se réfère continuellement au singulier à son *Libro*, l'idée généralement reçue voulait qu'il ne s'agisse pas là d'un livre au sens strict, mais d'une collection formée de plusieurs volumes. Licia Ragghianti Collobi estimait ainsi qu'il y avait eu jusqu'à huit à douze albums circulant après la mort de Vasari, et que chacun comprenait au moins une centaine de pages, sur lesquelles les dessins étaient collés individuellement ou en groupes soigneusement pensés, ce qui aurait porté la totalité de la collection entre mille et deux mille pièces[4]. Tout ce qui en survit aujourd'hui n'est que feuilles libres et pages isolées, la plupart lourdement retaillées.

Un critère essentiel de reconnaissance des dessins du *Libro* est donné par les descriptions que Vasari fait lui-même, dans la seconde édition des *Vies*, de certains d'entre eux. On trouve cependant peu de cas de correspondance exacte entre les feuilles qui nous sont parvenues et ces mentions vasariennes. Ainsi, il n'a pas été possible d'identifier, avec quelque degré de certitude, plus d'une vingtaine de ces dessins (cat. 1-19). Parmi les exemples les plus connus, bien qu'en mauvais état de conservation et dépourvus de cadres orne-

Fig. 1.
Antonio del Pollaiuolo, *Monument équestre à Francesco Sforza.* New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.410.

mentaux, figurent les deux études d'Antonio del Pollaiuolo pour le monument à Francesco Sforza, de 1481, environ, l'une au Metropolitan Museum à New York (fig. 1), l'autre à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich (cat. 1), et la *Judith* de Mantegna, de 1494, aux Offices (cat. 3).

Plusieurs auteurs ont noté le manque de correspondance fréquent entre les mots de Vasari, lorsqu'il décrit le style d'un artiste dans les *Vies*, et ce que l'on postule, sur la base des inscriptions portées à l'intérieur du cartouche des montages ornementaux, avoir été son intelligence critique de connaisseur[5]. Un bon exemple en est l'attribution à Fra' Filippo Lippi de deux *Études de mains*, hautement accomplies, du British Museum (cat. 37), actuellement assignées à Raffellino del Garbo, lesquelles sont tout à fait déconcertantes au regard du conseil que lui avait valu, selon le récit vasarien, son incapacité à construire correctement les mains :

> che egli avvertisse alle mani che dipigneva, perché molto le sue cose n'erano biasimate. Per il che fra' Filippo nel dipignere da indi innanzi la maggior parte o con panni o con altra invenzione ricoperse per fuggire il predetto biasimo[6]…
>
> il devait faire attention aux mains qu'il peignait, parce que ses ouvrages en étaient fort blâmés. C'est pourquoi, dans ses peintures, de ce jour et dans la suite, il en couvrit la plus grande partie par des draperies ou autres inventions afin d'échapper à ce blâme…

Aussi peu convaincante est l'attribution au maître de Vasari, Baccio Bandinelli, du dessin parfaitement fini, très inattendu de sa part, du *Christ et la Samaritaine*, conservé au Louvre (cat. 57) et désormais assigné à Marco del Moro. Aucune explication satisfaisante, jusqu'à présent, n'a été apportée à ces frappantes inconséquences et erreurs de jugement stylistique.

Le seul moyen de confirmer l'authenticité des encadrements ornementaux du *Libro* réside dans l'analyse de leur style. Un montage donné correspond-il à ce que concevaient ou dessinaient Vasari ou l'un ou l'autre des artistes de son cercle ? L'idée admise, en général, est que les montages du *Libro* ont survécu en grand nombre. Pourtant, peu de ceux qui nous sont parvenus paraissent proches des modes graphiques de Vasari ou d'un seul de ceux qui l'assistaient dans l'atelier. Si l'on suit Florian Härb[7] et Andrew Morrogh[8], on peut raisonnablement admettre que neuf, parmi les montages ayant survécu, répondent au critère. Ils sont pour la plupart de Jacopo Zucchi, habile dessinateur spécialisé dans les grotesques et les détails naturalistes, et l'un des principaux collaborateurs de Vasari entre 1557 et 1572. Des presque deux cents *montages Vasari* conservés, intacts ou fragmentaires, dans les collections publiques les plus importantes, seuls trois exemplaires ont été attribués à Vasari lui-même, parmi lesquels celui qui encadre la *Tête de vieillard* de l'Albertina (cat. 27). La main de Zucchi se reconnaît sur six autres de ces montages, dont ceux des *Sept études de têtes avec saint Jean Baptiste*, à l'Albertina (cat. 28), et de la *Tête de vieillard aux yeux fermés* de Domenico Ghirlandaio, au Nationalmuseum de Stockholm (cat. 24).

Chris Fischer fut le premier à remarquer la probabilité qu'une confusion soit intervenue entre les montages du *Libro* vasarien et d'autres, dessinés pour d'autres grands collectionneurs florentins[9]. Alors que la collection de Vasari fut certainement la plus considérable, et le demeura bien au-delà du XVI^e^ siècle, la passion qui était la sienne n'était pas isolée. Depuis la fin du XIV^e^ siècle, au moins, artistes, princes, amateurs privés et savants collectionnaient les dessins – en albums, en portefeuilles, ou encadrés sur les murs – et la recherche a révélé un intérêt répandu et croissant pour le dessin dans l'Italie du XVI^e^ siècle[10]. Les feuilles étaient-elles également, dans les autres collections, pourvues de montages ornementaux ? En l'affirmative, ceux-ci, sans doute, auraient été stylistiquement proches des exemples vasariens les mieux connus, et il eût été aisé de les confondre. Or, il existe bien des indices de ce que des collectionneurs contemporains, même en dehors du propre cercle de Vasari, dotaient leurs dessins d'une forme d'encadrement dessiné. Vincenzio Borghini, l'ami intime et conseiller de Vasari, conservait les siens dans des albums, ou accrochés sur les murs, embellis de cadres ornés, *cornici con ornamento*[11], possiblement tracés dans le style vasarien, cependant que le collectionneur romain d'arts graphiques Antonio Tronsarelli, qui réunit sa collection dans les dernières décennies du XVI^e^ siècle, conservait certaines de ses feuilles dans un album, montées individuellement ou en groupes sur de larges pages décorées à la plume, *con le cornici di penna*[12]. D'un intérêt particulier à cet égard, ainsi que nous allons le voir, est le vaste ensemble composé par Niccolò Gaddi, qui rassembla ses nombreux portefeuilles de dessins, ainsi que d'autres œuvres d'art et de curiosité, dans le *casino*, ou maison de jardin, qu'il fit construire avec la seule intention d'y abriter et d'y présenter ses collections[13].

Nous n'avons pas d'explication claire quant à l'origine, chez Vasari, des montages ornementaux du *Libro*. On a suggéré que la source principale en avait été l'usage particulier qu'il faisait de la figure allégorique dans l'encadrement de ses compositions historiques à la fresque (fig. 2)[14]. Les modèles des montages « Vasari » qui nous sont conservés couvrent un large spectre, qui s'étend des façades d'architecture et des cadres de tabernacles, portes et fenêtres, jusqu'aux frontispices et bordures décoratives de livres. Bien que chaque montage soit unique dans sa composition, nombre d'entre eux déploient une richesse de formes typique de la tradition florentine – masques, bouquets, guir-

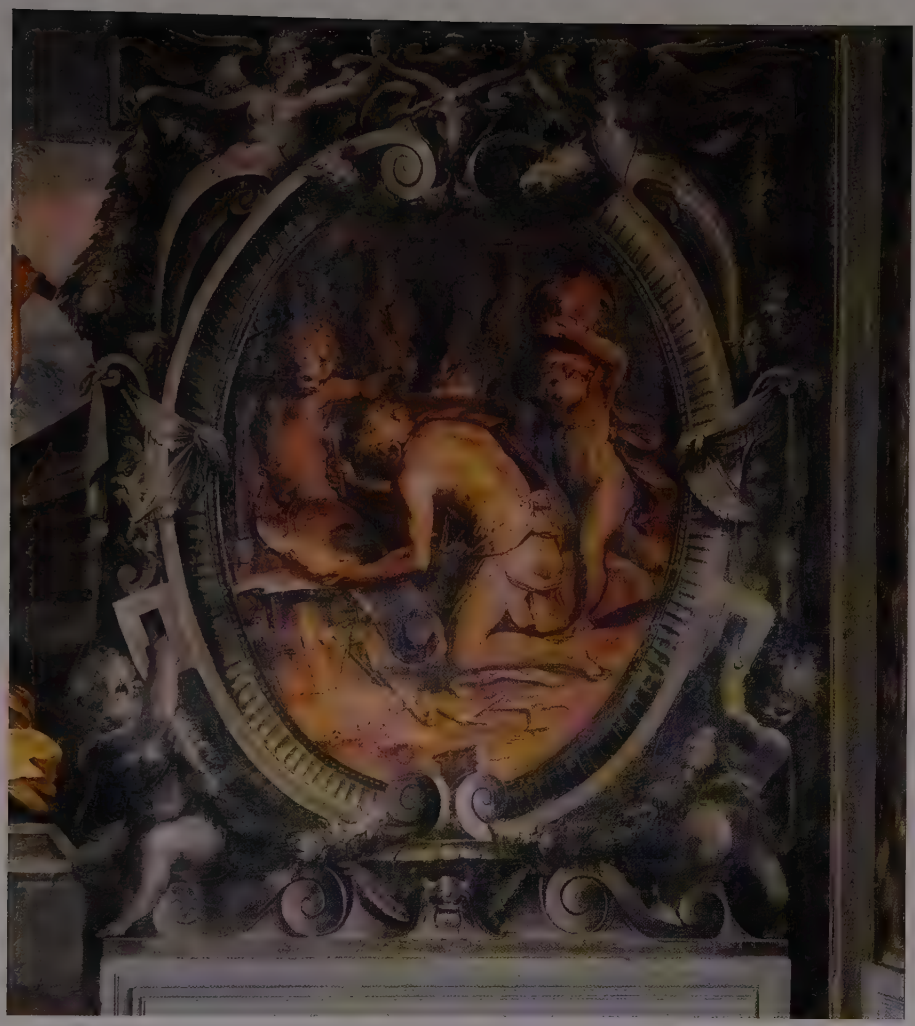


Fig. 2.
Giorgio Vasari et son atelier, *Dédale forgeant les armes d'Achille*, fresque (détail). Florence, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi.

landes, oiseaux, enroulements –, répertoire qui fut assez uniforme dans les années 1560 à 1580, en raison du rôle joué par Vasari et ses collaborateurs. Certains de ces montages, ceux qui se limitent à l'élément architectural, ne révèlent pas la même richesse de formes ni, souvent, la même exceptionnelle qualité d'exécution. D'autres, comme l'ingénieux montage aux termes pleurants qui entourent *Diane et Endymion*, de Marco del Moro (cat. 81), semblent le reflet d'un esprit différent.

Que Vasari ait continué à ajouter des dessins à son *Libro* après la publication de la seconde édition des *Vies*, en 1568, comme la littérature l'a fréquemment affirmé, semble hautement incertain. Un exemple frappant de montage Vasari postérieur à la parution des *Vies* est celui qui encadre le dessin double-face figurant des scènes du *Martyre de saint Potit*, aux Beaux-Arts de Paris (cat. 34), aujourd'hui attribué à un copiste anonyme de la fin du XIV[e] siècle[15]. L'ancienne attribution à Cimabue est donnée par le portrait de l'artiste gravé sur bois, fixé sur l'encadrement en forme de portail gothique du recto, comme par une inscription en lettres également gothiques. La structure gothicisante manifeste le désir de marquer la place de Cimabue, dans l'histoire de l'art, comme étant celle du fondateur de la peinture italienne et, bien que non mentionnée par Vasari dans sa biographie de l'artiste, cette feuille fut longtemps considérée comme la toute première du *Libro*[16]. Il a été démontré que le portrait de Cimabue, identique à celui qui accompagne sa biographie dans la seconde édition des *Vies*, venait non pas d'un exemplaire des *Vies*, ou d'épreuves imprimées ad hoc,

mais des *Ritratti de' più eccellenti pittori, scultori et architetti contenuti nelle vite di M. Giorgio Vasari pittore et architetto Aretino*, rare compendium des portraits d'artistes, qui fut publié séparément, hors texte[17]. Neuf montages ornementaux ont survécu intacts, ornés de bois gravés tirés des *Ritratti*[18]. Le fait que les *Ritratti* aient été imprimés pendant, ou juste après, la publication des *Vies* confirme la date de 1568 comme terminus post quem à la création de ces montages. L'encadrement dessiné au recto du Cimabue a été récemment attribué par Andrew Morrogh à l'architecte Giovannantonio Dosio, qui travailla pour Niccolò Gaddi, et daté du début des années 1580[19].

Dans le cas de Felice Pinariccio (cat. 79), Serafino da Verona (cat. 80) et de quelques autres, représentés parmi les dessins à montages ornementaux de la collection Jabach, au Louvre, nous sommes confrontés à l'énigme d'artistes dépourvus de biographies dans les *Vies*, problème avec lequel les historiens de l'art sont aux prises depuis l'époque de Mariette. Cet ensemble, très cohérent, consiste principalement en feuillets du XVI^e^ siècle, avec une prédominance de Vasari et de ses contemporains[20]. De nombreux auteurs ont proposé comme explication à cette contradiction l'hypothèse selon laquelle Vasari, pourtant sensible à la nécessité d'intégrer les artistes de la nouvelle génération, n'aurait connu l'œuvre de certains d'entre eux qu'après la publication de la seconde édition – d'où leur omission dans les *Vies*[21]. Avec le recul, il semble plus vraisemblable de penser que les dessins élégamment encadrés de Pinariccio et de Serafino, ainsi que les études de Scamozzi, dont la présence incongrue dans l'album d'architecture de Mariette était déjà notée par Otto Kurz[22], furent acquis par un autre collectionneur. Ce qui aiderait à expliquer l'existence, à Budapest, d'un dessin monté de Palladio dont Mariette prétendait la provenance vasarienne, mais qui fut en réalité exécuté pour un projet postérieur à la mort de Vasari[23].

Que l'on soit incapable, depuis des siècles, de distinguer les montages créés pour le *Libro* de Vasari des contributions d'autres collectionneurs pèse sur toute tentative de reconstituer son contenu. Et dès lors qu'un encadrement ornemental se trouve associé à un autre collectionneur, il est difficile de démontrer que le dessin qu'il renferme provient de Vasari plutôt que d'une autre source. Ce n'est que dans le cas de la *Chute d'Icare* de Giulio Romano que nous pouvons en être certains, en nous fondant sur la description détaillée de l'œuvre dans les *Vies*. Les dessins sans montage, ou ayant perdu le leur, posent un problème analogue.

1. *Ricordo*, 29 juin 1574, *Giornale e ricordi Vasari dal 1574 al 1686, segnato A*, Arezzo, Casa Vasari, Archivio Vasari 22 (ex 56), f. 192-192v (numérotation moderne) ou 196-196v (ancienne numérotation) ; publié par Frey 1930, vol. 2, p. 842 n.
2. Morrogh 2018, p. 32.
3. Landau et Parshall 1994, p. 16.
4. Ragghianti Collobi 1974, p. 12.
5. Wohl 1986, p. 542 sq.
6. G II 387, cité par Wohl 1986, p. 550.
7. Härb 2015, p. 134 note 80, p. 352 note 507, n^os^ 146, 201, 319.
8. Morrogh 2018.
9. Fischer 1981, p. 109.
10. La littérature sur les origines du collectionnisme en Italie est vaste : voir Gardner 1998 ; Jestaz 2000 ; Kirkendale 2001, p. 46-49 ; Sickel 2006 ; Lauber 2002 ; Rodino 2007 ; Mason 2007 ; Forlani Tempesti 2014, p. 56-60 ; Karet 2018 ; Röstel 2021.
11. Scorza 2003, p. 113 et 122.
12. Lafranconi 1998, p. 540-541 et 547.
13. Accidini Luchinat 1980 ; Barletti et Morrogh 2011 ; Moretti 2017 ; Morrogh 2018.
14. Carmen Bambach, citée par Morrogh 2018, p. 43, note 17 ; voir aussi Monbeig Goguel 1987.
15. Panofsky 1930 ; Panofsky 1970 ; Degenhardt et Schmitt 1964, p. 98-99 ; Brugerolles 1984, n° 128 ; Morrogh 2018, p. 17-19.
16. Panofsky 1970.
17. Fischer 1981, p. 247 ; Charles Dempsey, dans Arezzo 1981, voir n° 11. Voir Moretti 2018.
18. Chatsworth House, inv. 961 (Baldovinetti) ; Chatsworth House, inv. 963 (Nanni di Banco) ; Beaux-Arts de Paris, inv. EBA 381 (Cimabue) ; Louvre, Inv. 1202 (Franciabigio) ; Chatsworth House, inv. 962 (Luca della Robbia) ; Louvre, Inv. 1724 (Andrea del Sarto) ; British Museum, inv. 1895-9-15-807 (Carpaccio) ; Christ Church (Oxford), inv. 1338 (Filippino Lippi) ; British Museum, inv. 1882-12-218-19.
19. Morrogh 2018, p. 17-19.
20. Roseline Bacou, dans Paris 1977-1978, p. 9-34, et Catherine Monbeig Goguel, dans Paris 1977-1978, p. 45-47 ; Frank et Propeck 2013 ; Py 2001.
21. Smentek 2018, p. 80-81.
22. Kurz 1937-1938, p. 44.
23. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv. 1989. Voir Mariette 1851-1860, vol. 4, p. 73 ; Basan 1775, lot 551 ; Chastel, Lorgues-Lapouge et Monbeig Goguel 1989, n° 188.

L'*IMPRESA* GADDI

En 1950, Arthur Ewart Popham et Philip Pouncey publièrent le premier tome de l'inventaire général des dessins italiens conservés dans les collections du British Museum, consacré aux XIV^e^ et XV^e^ siècles[1]. Ils y mettaient en lumière, à propos d'une *Adoration de l'Enfant* d'attribution difficile et controversée (cat. 30), le fait que le montage Vasari de la feuille portait, aux angles inférieurs, l'image d'un phénix perché sur une branche enflammée, sommée du *motto*, du « mot », déroulé en français sur un phylactère et en partie détruit, TANT CHE GIE VIVRAI – « Tant que je vivrai ».

Le *motto* apparaît, mais associé à un *faucon*, sur un rameau de laurier, au revers d'une médaille de Giovanni d'Agnolo Gaddi (fig. 3), qui fut l'un des prieurs de la République florentine en 1477. Cette découverte donnait une dimension nouvelle à une remarque des *Notizie* de Filippo Baldinucci, publiée dans le volume imprimé à titre posthume à Florence en 1702, selon laquelle le *Libro* vasarien se serait trouvé, dans les premières décennies du XVII^e^ siècle, entre les mains des héritiers du collectionneur florentin Niccolò Gaddi, fils de Sinibaldo di Taddeo et petit-neveu de Giovanni, qui avait été l'un des familiers du grand-duc Francesco I. Le passage se trouve à la fin de la *Notice* consacrée à Domenico Passignano, à qui avait été confiée l'estimation de cinq gros livres de dessins mis en vente par les héritiers du cavalier Gaddi et qui composaient, au dire de Baldinucci, le *Libro* de Giorgio Vasari[2] :

> Per tale sua abilità fu chiamato a stimare quadri d'alto pregio, ed altre cose simiglianti, ed esso fu che diede il prezzo alli stupendi quadri ed a cinque grossi libri di disegni, che dagli eredi del cavaliere Gaddi, favorito del gran duca Francesco furono venduti a' mercanti per gran migliaia di scudi, di che sarà sempre infausta la memoria agli amatori delle bell'arti della città nostra, e soggiugneremo per meglio appagare la curiosità del lettore, che i cinque libri di disegni eran quegli che componevano il tanto rinomato Libro di Giorgio Vasari, e del quale egli tante volte fece menzione ne' suoi scritti, e che conteneva in se disegni di quasi tutti i maestri dell'arte fino dal primo restauratore della pittura Cimabue.

> En raison de ces siennes capacités, il fut appelé à évaluer des tableaux de haut prix et autres choses semblables, et ce fut lui qui estima les stupéfiants tableaux et les cinq gros livres de dessins qui, par les héritiers du cavalier Gaddi, favori du grand-duc Francesco, furent vendus aux marchands pour des milliers d'écus, ce dont la mémoire sera toujours funeste aux amateurs de beaux-arts de notre cité, et nous ajouterons, pour mieux satisfaire la curiosité du lecteur, que les cinq livres de dessins étaient ceux qui composaient le tant renommé Livre de Giorgio Vasari, dont il fit si souvent mention dans ses écrits, et qui renfermait les dessins de presque tous les maîtres de l'art depuis le premier restaurateur de la peinture, Cimabue.

Il était donc permis de penser, concluaient Popham et Pouncey, que c'était pour Niccolò Gaddi, et non pour Vasari, que la bordure du dessin avait été réalisée :

> Surrounded by a late sixteenth-century grotesque border in pen and brown wash with, in its lower corners, the device of a bird displayed, perched on what seems to be a burning branch, with a motto *TAN . HE GIE VIVA* (possibly *tan che gie viv*[r]*ai*). The bird may be a phoenix, but the motto *tant que je vivrai* is found in conjunction with the device of a falcon perched on a bough of laurel, on the reverse of a portrait medal of Giovanni Gaddi, d. 1485 (Hill, 1084), and it is tempting therefore to suppose that the border may have been executed for Niccolò Gaddi (d. 1591), a member of the same family, and a noted collector, who possessed Vasari's *Libro de' disegni*.

> Entouré d'une large bordure de grotesques datant de la fin du XVI^e^ siècle, à la plume et au lavis brun, portant, aux angles inférieurs, l'emblème d'un oiseau éployé, perché sur ce qui paraît être une branche enflammée, accompagné du mot TAN . HE GIE VIVA (possiblement *tan che gie viv*[r]*ai*). L'oiseau pourrait être un phénix, mais le mot *tant que je vivrai* se trouve associé à l'emblème d'un faucon perché sur un rameau de laurier, au revers d'un portrait en médaille de Giovanni Gaddi, mort en 1485 (Hill, 1084), et il est tentant de supposer, en conséquence, que la bordure peut avoir été exécutée pour Niccolò Gaddi (mort en 1591), membre de la même famille et collectionneur bien connu, qui posséda le *Libro de' disegni*.

L'*impresa* – l'emblème, ou devise, associant l'image et le mot – figure également, remarquaient les deux grands connaisseurs, sur le Giulio Romano du Louvre, Inv. 3573 (cat. 32), où un faucon se tient sur une branche verdoyante :

> The motto on the mount of this drawing is found again, more legibly, on that of a sheet of Giulio Romano drawings in the Louvre (no. 3573), where it is on a ribbon held by what is indisputably a falcon standing on a leafy branch. This strongly supports the suggestion made in the text, that our drawing formed part of Niccolò Gaddi's collection.

> Le mot figurant sur le montage de ce dessin se retrouve, plus lisible, sur celui d'une feuille de dessins de Giulio Romano, au Louvre (n° 3573), où il est inscrit sur un ruban tenu par ce qui est indiscutablement un faucon se tenant sur une branche feuillue. Cela conforte l'hypothèse suggérée dans le texte, selon laquelle notre dessin faisait partie de la collection de Niccolò Gaddi.

Fig. 3.
Médaille de Giovanni Gaddi. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 385.

Fig. 4.
Florence,
Santa Maria
Novella, chapelle
Gaddi.

Ultérieurement, James Byam Shaw, cataloguant les dessins conservés à Oxford, Christ Church[3], devait attirer l'attention sur un troisième encadrement, dans lequel le faucon apparaît, mais cette fois sans le mot (cat. 31).

D'autres représentants de la même espèce, jusque-là cachés dans les plis de l'espace imaginaire des *montages Vasari*, furent ensuite découverts par Andrew Morrogh[4] (cat. 33, fig. 16 p. 145).

En 1566, Niccolò Gaddi avait fait l'acquisition de la chapelle Falconi, la dernière à gauche dans le transept de la basilique Santa Maria Novella. Les travaux de restructuration, confiés à un architecte dont le nom demeure inconnu, furent menés à leur terme, entre 1575 et 1577, par Giovannantonio Dosio, qui en perfectionna le concept et le dessin. Le clair-obscur de l'espace intérieur est engendré par un ordre colossal de *pietra serena* à pilastres d'angle et colonnes corinthiennes encaissées, sommé de larges fenêtres à balustres et couronné d'une coupole ornée de stucs et de fresques. Les sarcophages latéraux sont surmontés de grands reliefs dus au ciseau de Giovanni Bandini, la *Présentation au Temple* et le *Mariage de la Vierge*, et l'autel principal d'une brillante peinture de Bronzino : la *Résurrection de la fille de Jaïre* (fig. 4). La chapelle Gaddi fut immédiatement célébrée pour l'intense et nouvelle beauté de son décor de marbres et de pierres colorées[5]. Dans la partie haute du vitrail principal, au-dessus des armoiries des Gaddi – d'azur à la croix tréflée d'or –, se tient l'*impresa* au faucon (fig. 5).

Prenant acte d'un demi-siècle de recherches, nous donnons congé au vieux *montage Vasari*, et nommerons désormais *montages Gaddi* les encadrements architecturés dans lesquels la tradition voyait l'indice de l'appartenance d'une œuvre au *Libro* vasarien. Avec le montage Vasari disparaît le Livre des dessins tel qu'il fut jusqu'ici représenté. La plupart de ses feuilles forment désormais, à nos yeux, une nouvelle collection : la *collection Gaddi*. Avec l'image classique du *Libro* s'évanouissent les apories et les paradoxes sur l'attribution des montages, sur l'attribution des feuilles et sur la présence, parmi elles, de dessins d'artistes non cités dans les *Vies* ou postérieurs à la mort de Vasari, que l'historiographie traditionnelle était parfaitement incapable de surmonter.

Le *Libro* change à son tour de visage. Seuls seront maintenant réputés lui avoir appartenu les dessins effectivement décrits par l'auteur des *Vies*, la série des *Draperies* en clair-obscur sur toile de lin attribuées à Léonard de Vinci, les quelques portraits d'artistes en rapport étroit avec les effigies gravées de

Fig. 5.
Florence, Santa Maria Novella, chapelle Gaddi. Vitrail aux armoiries des Gaddi.

la Giuntina, et les rares feuilles encadrées de montages que le *connoisseurship* est en mesure d'assigner à Vasari ou à un artiste de son entourage.
Le grand dessin de la *Chute d'Icare* encadré d'un immense montage Gaddi orné de termes dolents, conservé au Louvre (cat. 12), est évoqué dans la *Vie* de Giulio Romano[6] :

> E nel nostro Libro de' disegni di diversi pittori è il proprio disegno di questa bellissima storia di mano di esso Giulio...
>
> Et dans notre Livre des dessins de différents peintres, est le dessin même de cette fort belle histoire, de la propre main de Giulio… G III 332

C'est, à ce jour, le seul dessin Gaddi dont on puisse affirmer avec certitude qu'il avait antérieurement appartenu au *Libro* vasarien.

1. Popham et Pouncey 1950, Catalogue 279, p. 178-179, Addenda 279, p. 209, pl. CCXLIV.
2. « Cavaliere Domenico Passignani », *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà, che contengono tre decennali dal 1580 al 1610, opera postuma di Filippo Baldinucci Fiorentino, accademico della Crusca. In Firenze nel Garbo, MDCCII, Nella stamperia di Giuseppe Manni, all'insegna di S. Giovanni di Dio*, Decennale I della parte III del Secolo IV, dal MDLXXX al MDXC, p. 141.
3. Byam Shaw 1976, I, Catalogue 33, p. 41, pl. 35.
4. Morrogh 2018, p. 30-43.
5. Morrogh 2011a ; Acidini Luchinat 2011.
6. Voir Annexe II.

LE *LIBRO* DE GIORGIO VASARI

Les *Vies* sont un temple de la mémoire dédié au souvenir des hommes et de leurs œuvres, qu'elles prétendent, par l'écriture, faire échapper à l'universelle destruction temporelle. Elles revendiquent le titre d'*histoire*, genre caractérisé par l'intervention du jugement et la recherche des causes, en opposition à la simple narration des événements, à la pluralité contingente du catalogue ou de la liste. Ces *Vies*, qui content l'éveil et la renaissance des arts en Italie depuis le déclin qui suivit la fin de l'Antiquité, sont l'exposition logique d'un procès qui se déploie organiquement, selon *trois grands âges*, jusqu'au triomphe d'une *modernité* – la *maniera moderna* – désormais capable d'exprimer en toute liberté, au-delà de l'imitation parfaite des formes de la nature, le mouvement même de la vie[1].

Les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* parurent pour la première fois en 1550, à Florence, chez l'imprimeur Torrentino, composées de trois parties correspondant aux trois âges de leur développement historique, précédées chacune d'un prologue particulier. La préface générale, passées les intentions de l'ouvrage, commence en évoquant la grande dispute de la *Comparaison de la peinture et de la sculpture*, qui avait occupé le champ artistique depuis le *De pictura* de Leon Battista Alberti[2]. La question, née de l'attention portée par l'humanisme au caractère intellectuel et à l'autonomie des arts figuratifs, avait été à l'origine, chez Léonard de Vinci, de l'approfondissement de l'idée d'une science divine de la peinture, s'annexant toutes les autres et vouée à recréer le monde. Elle était devenue, dans les premières décennies du XVI^e^ siècle, un sujet littéraire à la mode, dont l'écho se retrouve dans un long chapitre du *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, tout en faveur de la peinture, laquelle l'avait d'ailleurs largement emporté auprès de l'opinion générale. Mais au milieu du siècle, la hauteur à laquelle l'œuvre de Michel-Ange avait élevé la sculpture fut cause d'une résurgence de la controverse. Le troisième dimanche de Carême, 13 mars 1547, Benedetto Varchi fit lecture d'une dissertation sur ce thème devant l'Accademia fiorentina. Le philosophe avait auparavant mené l'enquête auprès des artistes les plus importants de Florence et recueilli les considérations de Vasari, Bronzino, Pontormo, Giovanbattista del Tasso, Francesco da San Gallo, Tribolo, Cellini, qui plaidèrent évidemment chacun les intérêts de sa profession. De Rome, Michel-Ange, consulté après que Varchi eut donné sa lecture, répondit avec son ironie coutumière qu'il avait toujours vu la sculpture comme le soleil et la peinture comme la lune, mais que l'académicien l'avait finalement convaincu, qu'il n'avait guère de temps à perdre avec ce genre d'inepties, mais qu'il convenait, très certainement, de faire la paix entre les deux rivales. Tel était, effectivement, le propos de Varchi : éteindre ce que l'histoire de l'art nommera plus tard le *Paragone*. Il l'accomplit en montrant, à grand renfort de distinctions aristotéliciennes, que la noblesse des arts se connaît non pas à leur *objet*, comme celle des sciences, mais à leur *fin*, et que peinture et sculpture ayant la même, savoir l'imitation de la nature, elles sont, au-delà de leurs différences accidentelles, un seul et même art, et que, partant, elles sont aussi nobles l'une que l'autre :

Je dis donc, procédant philosophiquement, que j'estime, ou plutôt tiens pour certain, que substantiellement la sculpture et la peinture sont un seul art, et conséquemment aussi noble l'une que l'autre, et à cela me conduit la raison par nous alléguée ci-dessus, savoir que les arts se connaissent par leurs fins et que tous les arts qui ont la même fin sont un seul et même art essentiellement, bien que par les accidents ils puissent être différents[3].

On peut penser que la solution lui avait été soufflée par les deux dialogues de Pétrarque sur la peinture et la sculpture, dans les *Remèdes à l'une et l'autre Fortune*[4] :

Artes variae furor idem, ipsarumque fons unus artium, unus finis, diversa materia.

Ce sont des arts différents et une même folie, et de ces arts, unique est la source, unique est la fin, diverse la matière. *De statuis dialogus XLI*

Mais l'académicien avait également eu recours, au fil de sa démonstration, à un dispositif de séculaire ascendance florentine, celui du *dessin comme fondement de tous les arts*, idée soutenue par Cennini, dès la fin du XIV^e^ siècle, dans *Le Livre de la peinture*[5] :

El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e'l colorire.

puis par Ghiberti, dans ses *Commentaires*, au milieu du XV^e^ siècle[6] :

el disegno è il fondamento et teorica di queste due arti.

Ici encore, le texte archétype est probablement celui de Pétrarque[7] :

Cum praeterea pene ars una vel si plures, unus, ut diximus, fons artium, graphidem dico, atque ipsae procul dubio sint coaevae pariterque floruerint.

Comme, en outre, il s'agit presque d'un seul art, même s'ils sont divers, et qu'unique, comme nous l'avons dit, est la source de ces arts, je dis que cette source est le crayon, et qu'ils sont sans nul doute contemporains et ont fleuri ensemble. *De statuis*

Et reprenant une expression extraordinaire dont Giorgio Vasari avait fait usage dans la lettre de réponse à son enquête, Varchi affirma donc que peinture et sculpture sont *deux sœurs, dont le dessin est la mère*[8] :

Quanto alla prima ragione, gli scultori concederebbero tutte le cose che in essa si contengono, e direbbero che tutte si convengono medesimamente, e forse più, alla scultura, perché il disegno è l'origine, la fonte e la madre di amendue loro.

Quant à la première raison [avancée en leur faveur par les peintres], les sculpteurs concéderaient toutes les choses qui y sont contenues, et diraient que toutes conviennent de la même manière, et peut-être plus encore, à la sculpture, parce que le dessin est l'origine, la source et la mère de l'une et de l'autre.

En 1550, la préface des *Vies* adoptait le programme de Varchi, sur les prémisses de cette généalogie particulière. Et passée l'éphémère tentation matriarcale de 1547, Vasari fit du dessin le *père* des trois arts d'architecture, de sculpture et de peinture :

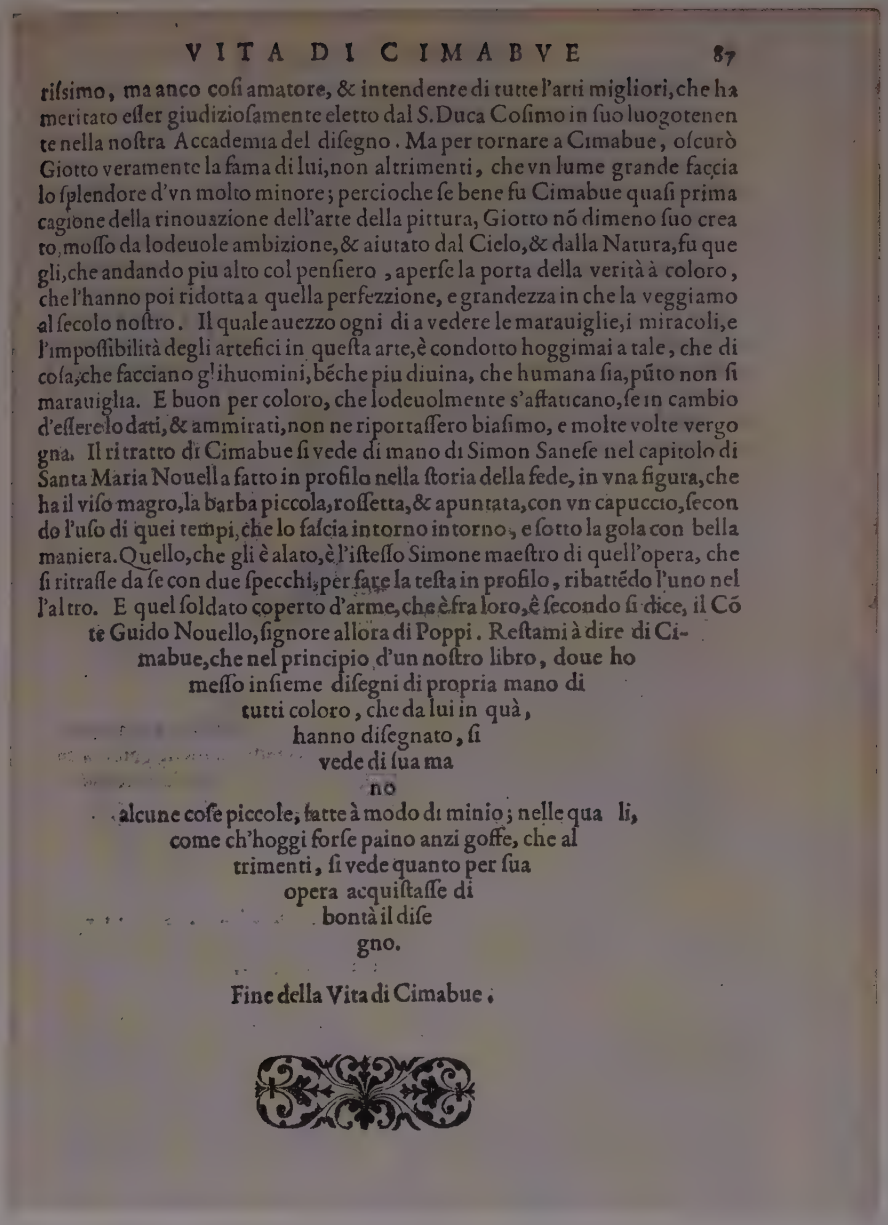
> Je dis donc que la sculpture et la peinture en vérité sont deux sœurs, nées d'un père qui est le dessin, par un seul enfantement et en un même instant, l'une ne précédant pas l'autre sinon dans la mesure où la vertu et la force de ceux qui les portent font passer un artiste devant l'autre, et sans qu'aucune différence ou degré de noblesse se puisse véritablement trouver entre elles. T Te 19

L'extinction du *Paragone* dans les *Vies* prélude à une phase d'affirmation théorique plus nette encore, au cours de la décennie 1560, de la *primauté du dessin*. Conseillé notamment par Vasari et par Vincenzio Borghini, prieur de l'hôpital des Innocents, le grand-duc Cosimo I fondait, le 13 janvier 1563, l'Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno. L'institution renouvelait le souvenir de Laurent le Magnifique et l'esprit du Jardin de San Marco. Elle redonnait vie aux solidarités de l'antique Compagnia di San Luca, confrérie des peintres de Florence, plus ou moins tombée en désuétude au milieu du siècle. L'enseignement constituait l'une de ses missions essentielles[9].
En 1568, Vasari publiait, chez les Giunti, une seconde édition des *Vies*, ornée de portraits gravés sur bois, corrigée, augmentée et considérablement amplifiée par l'apparition d'une splendide série d'une trentaine de biographies nouvelles, principalement consacrées à ses contemporains de la *manière moderne*. Le vaste exposé des techniques ouvrant le livre est désormais explicitement intitulé : *Introduzzione di Messer Giorgio Vasari pittore aretino alle tre arti del disegno*, et les considérations sur la peinture s'inaugurent par un nouveau chapitre, *Che cosa sia disegno*[10] :

> Ce qu'est le dessin, et comment se font et se reconnaissent les bonnes peintures et à quoi, et de l'invention des histoires. Chap. XV

> Parce que le dessin, père de nos trois arts, architecture, sculpture et peinture, procédant de l'intellect, tire de nombreux objets un jugement universel, semblable à une forme ou idée de chaque réalité naturelle, laquelle est absolument unique en ses mesures, de là vient que non seulement dans les corps humains et ceux des animaux, mais dans les plantes encore, et les bâtiments, et les sculptures et les peintures, il connaît la proportion qui est celle du tout au regard des parties et celle des parties entre elles ainsi qu'en relation au tout. Et parce que de cette connaissance naît un concept et jugement qui prend dans l'esprit la forme de ce qu'ensuite, exprimé par les mains, l'on appelle dessin, on peut conclure que le dessin n'est autre que l'expression apparente et la manifestation du concept que l'on a dans l'esprit et de ce que l'on a imaginé et construit par la pensée. G I 43

Chez Vasari, le dessin est une *faculté d'abstraction*, par laquelle l'intelligence tire des réalités offertes à ses sens, en leur infinie diversité – toutes les roses que j'ai rencontrées et appris à comprendre en les dessinant –, une idée générale – une rose, la rose en ma pensée – enveloppant la connaissance pure de leurs qualités ainsi que de leurs proportions quantitatives ; et il est, inséparablement, une *faculté d'imagination* par laquelle, partant de tels concepts abstraits, l'esprit est capable de construire en lui-même une infinité de représentations de leurs objets, que la main sait, ensuite, extérioriser à la mesure de sa propre virtuosité.
De la première à la seconde version des *Vies*, les occurrences verbales et substantives touchant au *disegno* sont multipliées par trois, passant de six cent une à deux mille huit. Sa présence irrigue désormais tout l'ouvrage, jusqu'à la finale dédiée *agl'artefici del disegno*, à l'issue de laquelle l'auteur s'excuse, une dernière fois, d'avoir les mains et la tête moins faites pour l'écriture que pour le dessin. Et c'est aussi dans la Giuntina qu'apparaît le Livre, dont l'édition Torrentino ne soufflait mot. Il entre en scène avec Cimabue (fig. 6), premier peintre d'une Renaissance maintenant d'emblée placée sous le signe de la souveraineté du *disegno* :



VITA DI CIMABVE 87

rilsimo, ma anco cosi amatore, & intendente di tutte l'arti migliori, che ha meritato esser giudiziosamente eletto dal S. Duca Cosimo in suo luogotenente nella nostra Accademia del disegno. Ma per tornare a Cimabue, oscurò Giotto veramente la fama di lui, non altrimenti, che vn lume grande faccia lo splendore d'vn molto minore; percioche se bene fu Cimabue quasi prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura, Giotto nõ dimeno suo creato, mosso da lodeuole ambizione, & aiutato dal Cielo, & dalla Natura, fu quegli, che andando piu alto col pensiero, aperse la porta della verità à coloro, che l'hanno poi ridotta a quella perfezzione, e grandezza in che la veggiamo al secolo nostro. Il quale auezzo ogni di a vedere le marauiglie, i miracoli, e l'impossibilità degli artefici in questa arte, è condotto hoggimai a tale, che di cosa, che facciano gl'ihuomini, bẽche piu diuina, che humana sia, pũto non si marauiglia. E buon per coloro, che lodeuolmente s'affaticano, se in cambio d'essere lodati, & ammirati, non ne riportassero biasimo, e molte volte vergogna. Il ritratto di Cimabue si vede di mano di Simon Sanese nel capitolo di Santa Maria Nouella fatto in profilo nella storia della fede, in vna figura, che ha il viso magro, la barba piccola, rossetta, & apuntata, con vn capuccio, secondo l'uso di quei tempi, che lo fascia intorno intorno, e sotto la gola con bella maniera. Quello, che gli è alato, è l'istesso Simone maestro di quell'opera, che si ritrasse da se con due specchi, per fare la testa in profilo, ribattẽdo l'uno nel l'altro. E quel soldato coperto d'arme, che è fra loro, ê secondo si dice, il Cõte Guido Nouello, signore allora di Poppi. Restami à dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in quà, hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole, fatte à modo di minio; nelle quali, come ch'hoggi forse paino anzi goffe, che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno.

Fine della Vita di Cimabue.

Il me reste à dire de Cimabue qu'au début d'un nôtre livre, où j'ai réuni des dessins de la main même de tous ceux qui, de lui jusqu'à ce jour, ont dessiné, on voit quelques petites choses de sa main, en manière de miniature, dans lesquelles, bien qu'aujourd'hui elles puissent sans doute paraître plus gauches qu'autrement, on comprend combien par son œuvre le dessin a acquis de bonté. G I 87

Le *Libro de' disegni* est cité cent vingt-cinq fois dans la *Giuntina*, principalement sous la forme canonique *nostro Libro*. Ces citations recouvrent cent vingt-cinq noms d'artistes, dont quatre-vingt-dix-neuf titulaires de biographies, parmi lesquels Raphaël est le seul à ne pas apparaître dans sa propre Vie mais dans celle d'un autre, Bernardino Pinturicchio. Quarante et une d'entre elles en restent aux généralités, comme celle que nous venons de donner, mais quatre-vingt-quatre correspondent à des descriptions d'œuvres ou de séries d'œuvres précises :

Fig. 6.
Vasari, *Vite*, *Vita di Cimabue*, G I 8.7.

Et en vérité, si le Temple de Santa Maria degli Angeli avait été achevé selon le modèle de Brunelleschi, il aurait été l'une des choses les plus rares d'Italie, car ce que l'on peut en voir ne se peut suffisamment louer. Le plan et le couronnement de ce temple à huit faces, de la main de Filippo, sont dans notre livre, avec d'autres dessins de lui.

Filippo Brunelleschi, G II 320

Dans notre livre se trouve, sur une demi-feuille royale, un dessin de la main d'Andrea achevé en clair-obscur, dans lequel est une Judith qui met dans le sac de son esclave maure la tête d'Olopherne, fait dans un clair-obscur qui n'est plus en usage, Andrea ayant laissé le papier blanc de manière à servir de lumière au lieu de la céruse, et si nettement conduit que l'on y voit les cheveux reproduits un par un ainsi que les autres plus petits détails non moins que s'ils avaient été faits au pinceau avec la plus grande diligence. D'où vient que l'on peut, en un certain sens, nommer cet ouvrage œuvre peinte plutôt que dessin sur papier.

Andrea Mantegna, G II 491

Et parce qu'il voulut que sa profession fût la peinture, il s'appliqua grandement à reproduire d'après nature, et à faire parfois des médaillons de figures de terre, sur lesquels il mettait des chiffons mouillés imprégnés de terre, puis se mettait ensuite à les peindre avec patience sur de très fines toiles de Reims ou sur du drap de lin usagé, et les travaillait en noir et blanc à la pointe du pinceau, chose miraculeuse, comme en font encore foi quelques exemplaires de sa main que j'ai dans mon livre de dessins ; outre qu'il dessina sur papier avec tant de diligence et si bien qu'il n'est personne pour avoir jamais ajouté à la finesse de ces œuvres, dont je possède une tête à la pointe et en clair-obscur, qui est divine.

Lionardo da Vinci, G III 2

Le Livre des *Vies* se dédouble, donc, et apparaît en miroir le Livre des dessins, expression de la logique de l'histoire dans l'unité conceptuelle du principe graphique. L'une des marques du parallélisme et de la réversibilité entre les deux Livres consiste dans le fait que Vasari indique fréquemment, parmi les feuilles de celui dont il écrit la biographie et qui composent le *Libro*, qu'il possède le *portrait de l'artiste*, parfois *l'autoportrait*, mais plus souvent le *portrait par un autre*. Analogiquement aux Vies dans les *Vies*, inaugurées par les fameuses effigies gravées sur bois de l'édition Giunti, on peut ainsi imaginer que les chapitres de ce Livre s'ouvraient idéalement sur un portrait dessiné.

1. Pozzi et Mattioda 2006 ; Frank et Tullio Cataldo 2019.
2. Barocchi 1971 ; Pepe 1995 ; Farago 1992.
3. *Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la Scultura o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccelentissimi pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta. In Fiorenza, Apresso Lorenzo Torrentino, impressor ducale, MDXLIX.* « Benedetto Varchi al magnifico et suo molto honorando Luca Martini » (55) ; « Lezzione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della Maggioranza dell'arti, et qual sia più nobile, la Scultura o la Pittura, fatta da lui publicamente nella Accademia Fiorentina, la terza domenica di Quaresimo, l'anno 1546 [1547, *style moderne*] » : Proemio (56-60) – Della maggioranza et nobiltà dell'arti. Disputa prima (61-89) – Qual sia più nobile, o la Sculptura o la Pittura. Disputa seconda (89-111) – In che siano simili, et in che differenti i poeti et i pittori. Disputa terza et ultima (111-119) – Lettere di più eccellentissimi pittori et scultori cavate da' propii originali intorno la sopradetta materia (120-155). Réponse de Michel-Ange, p. 154-155 ; Conclusion de Varchi, p. 101.
4. « De tabulis pictis dialogus XL », « De statuis dialogus XLI », dans *Francisci Petrarcae poetae oratorisque clarissimi de remediis utriusque Fortunae ad Azonem liber primus incipit. (…) Accipe tandem, candidissime lector, divinum Francisci Petrarcae opus Nicolai Lugari industria sollerti nitidissimum, Bernardini de Misintis Papiensis ac Caesaris Parmensis sociorum diligenti opera impressum Cremonae, anno Incarnationis Dominice 1492, die 17 mensis novembris.*
5. « Capitolo IV. Come ti dimostra la regola in quante parti e membri s'appartengon l'arti », dans *Il Libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze, Felice Le Monnier*, 1859, p. 4.
6. *Commentario I*, f. 1v. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii), zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser, I, Berlin, Julius Bard*, 1912, p. 5.
7. *De Remediis…*, op. cit. n. 4.
8. *Due Lezzioni…*, op. cit., Vasari, p. 125 ; Varchi, p. 103. La lexie vasarienne est si stupéfiante, faut-il croire, qu'elle en est proprement inaccessible à certains, commentateurs ou commentatrices, pour qui *madre se traduit* très naturellement par *père*. Mais il est vrai qu'en matière de traduction, on fait comme on veut.
9. Barzman 2000.
10. Voir Annexe I.

ANTONIO POLLAIUOLI

E si trovò dopo la morte sua il disegno e modello che a Lodovico Sforza egli haveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza duca di Milano, il quale disegno è nel nostro libro in due modi. In uno egli ha sotto Verona, nell'altro egli tutto armato e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a uno armato. Ma la cagione perché non mettesse questi disegni in opera non ho già potuto sapere.

G II 469

Et l'on découvrit après sa mort le dessin et modèle qu'il avait fait pour Lodovico Sforza de la statue équestre de Francesco Sforza, duc de Milan, lequel se trouve dans notre livre sous deux formes. Dans l'un, le duc a sous lui Vérone, dans l'autre, en armure et monté sur une base pleine de batailles, il cabre son cheval au-dessus d'un homme en armes. Mais je n'ai jamais pu savoir la raison pour laquelle il ne mit pas en œuvre ces dessins.

Cat. 1
ANTONIO DEL POLLAIUOLO
Projet pour un monument équestre à Francesco Sforza, duc de Milan
Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 1908 : 168 Z

ANDREA VERROCCHIO

Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro libro, fatti con molta pacienza e grandissimo giudizio, in fra i quali sono alcune teste di femina con bell'arie et acconciature di capegli, quali per la sua bellezza Lionardo da Vinci sempre imitò. Sonvi ancora due cavagli con il modo delle misure
e centine da fargli di piccioli grandi, che venghino proporzionati et senza errori. Et di rilievo di terracotta è appresso di me una testa di cavallo ritratta dall'antico, che è cosa rara.

G II 483

Quelques dessins de sa main se trouvent dans notre livre, faits avec beaucoup de patience et très grand jugement, parmi lesquels des têtes de femmes au bel air et aux belles coiffures, que pour leur beauté Lionardo da Vinci imita toujours. S'y trouvent aussi deux chevaux, avec l'explication des mesures et des points de report permettant de les agrandir, de sorte qu'ils soient exécutés selon les proportions et sans erreurs. Et de relief, en terre cuite, j'ai chez moi une tête de cheval copiée de l'antique, qui est chose rare.

Cat. 2
ANDREA DEL VERROCCHIO
Attributions modernes : Andrea del Verrocchio ;
Leonardo da Vinci
Tête de femme, les yeux baissés, légèrement tournée vers la gauche
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 18965

ANDREA MANTEGNA

Nel nostro libro è in un mezzo foglio reale un disegno di mano d'Andrea finito di chiaro scuro, nel quale è una Iudith che mette nella tasca d'una sua schiava mora la testa d'Oloferne, fatto d'un chiaro scuro non più usato, havendo egli lasciato il foglio bianco che serve per il lume della biacca, tanto nettamente che vi si veggiono i capegli sfilati e l'altre sottigliezze non meno che se fussero stati con molta diligenza fatti dal pennello. Onde si può in un certo modo chiamar questo più tosto opera colorita che carta disegnata.

G II 491

Dans notre livre se trouve, sur une demi-feuille royale, un dessin de la main d'Andrea achevé en clair-obscur, en lequel est une Judith qui met dans le sac de son esclave maure la tête d'Olopherne, fait dans un clair-obscur qui n'est plus en usage, Andrea ayant laissé le papier blanc de manière à servir de lumière au lieu de la céruse, et si nettement conduit que l'on y voit les cheveux reproduits un par un ainsi que les autres plus petits détails non moins que s'ils avaient été faits au pinceau avec la plus grande diligence. D'où vient que l'on peut, en un certain sens, nommer cet ouvrage œuvre peinte plutôt que dessin sur papier.

Cat. 3
ANDREA MANTEGNA
Judith et sa servante Abra
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 404 E

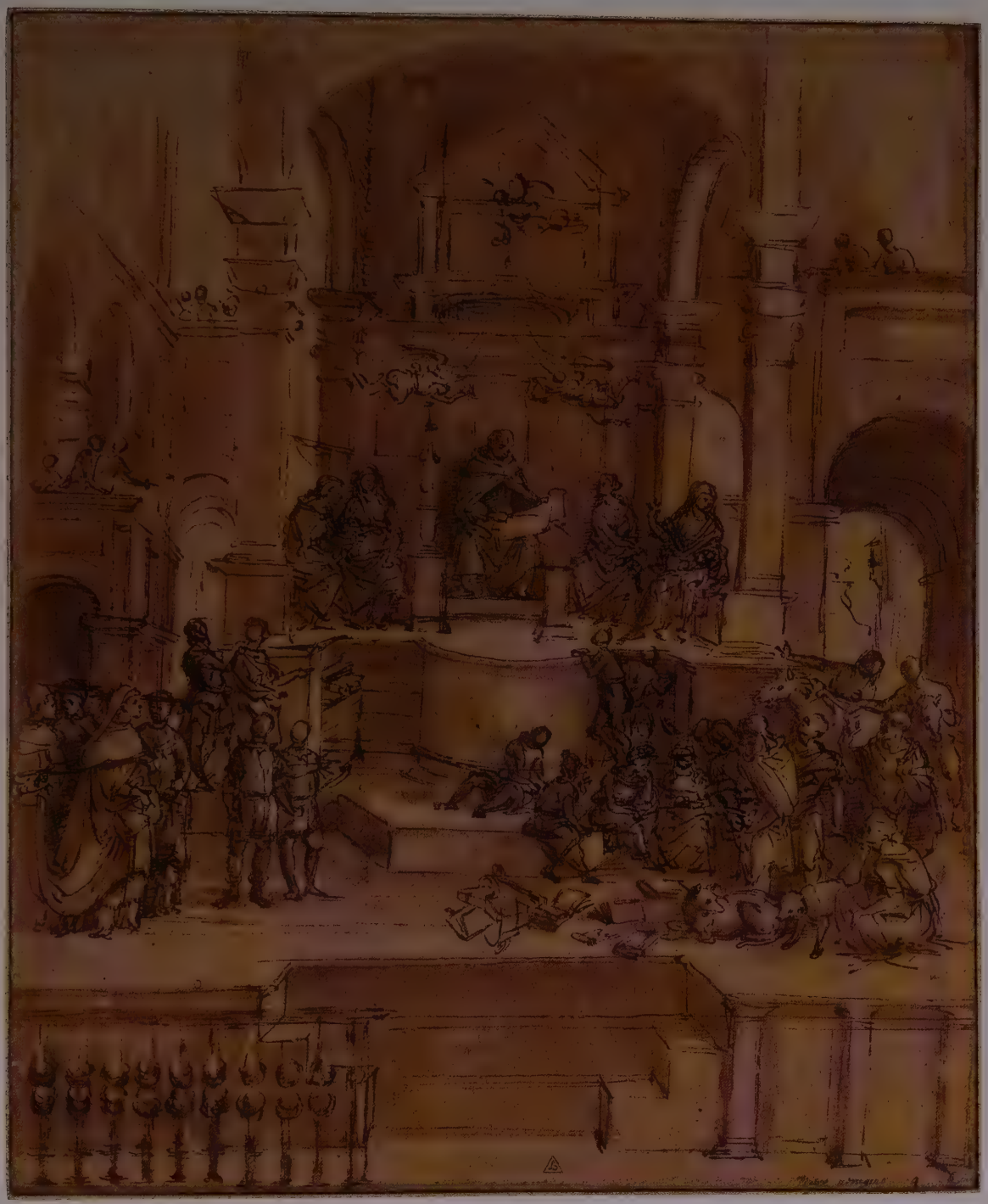
FILIPPO LIPPI

Condottosi poi Filippo a Roma, fece al detto cardinale Caraffa nella chiesa della Minerva una cappella, nella quale dipinse storie della vita di san Tommaso d'Aquino, et alcune poesie molto belle, che tutte furono da lui, il quale hebbe in questo sempre propizia la natura, ingegnosamente trovate. Vi si vede dunque dove la Fede ha fatto prigiona l'Infedeltà, tutti gl'heretici et infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù, che quel Vizio che è loro contrario hanno soggiogato. In una disputa è san Tommaso in catedra, che difende la Chiesa da una scuola d'heretici, et ha sotto come vinti Sabellio, Arrio, Averroè e altri, tutti con graziosi habiti indosso. Della quale storia ne habbiamo di propria mano di Filippo nel nostro libro de' disegni il proprio, con alcuni altri del medesimo fatti con tanta pratica |[495] che non si può migliorare.

G II 494-495

Filippo s'étant dans la suite rendu à Rome, il fit pour le cardinal Caraffa, à l'église de la Minerve, une chapelle dans laquelle il peignit des scènes de la Vie de saint Thomas d'Aquin, et de fort belles allégories, qui toutes furent génialement imaginées par lui, dont la nature était propice à ce genre d'invention. On y voit donc, dans la composition où la Foi a fait l'Infidélité prisonnière, tous les hérétiques et infidèles. Semblablement, de même que la Désespérance se tient sous l'Espérance, y sont également figurées de nombreuses autres Vertus ayant subjugué le Vice contraire. Dans une dispute, saint Thomas en chaire défend l'Église contre une école d'hérétiques, et a sous lui vaincus Sabellius, Arius, Averroès et d'autres, tous vêtus de gracieux habits. De cette histoire, nous avons dans notre livre, de la main de Filippo, le dessin même, ainsi que d'autres de lui, faits avec une si grande pratique qu'ils ne se peuvent améliorer.

Cat. 4
FILIPPINO LIPPI
Triomphe de saint Thomas d'Aquin
Londres, The British Museum, 1860,0616.75



LIONARDO DA VINCI

Et perché la professione sua volle che fusse la pittura, studiò assai in ritrar di naturale, et qualche volta in far medaglie di figure di terra, et adosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di rensa, o di panni lini adoperati, et gli lavorava di nero et bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa, come ancora ne fa fede alcuni che ne ho di sua mano in sul nostro libro de' disegni, oltre che disegnò in carta con tanta diligenza et sì bene, che in quelle finezze non è chi vi habbia aggiunto mai, che n'ho io una testa di stile et chiaro scuro, che è divina.

G III 2

Et parce qu'il voulut que sa profession fût la peinture, il s'appliqua grandement à reproduire d'après nature, et à faire parfois des médaillons de figures de terre, sur lesquels il mettait des chiffons mouillés imprégnés de terre, puis se mettait ensuite à les peindre avec patience sur de très fines toiles de Reims ou sur du drap de lin usagé, et les travaillait en noir et blanc à la pointe du pinceau, chose miraculeuse, comme en font encore foi quelques exemplaires de sa main que j'ai dans mon livre de dessins ; outre qu'il dessina sur papier avec tant de diligence et si bien qu'il n'est personne pour avoir jamais ajouté à la finesse de ces œuvres, dont je possède une tête à la pointe et en clair-obscur, qui est divine.

Cat. 5
LEONARDO DA VINCI
Étude de draperie
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 433 E

RAFFAELLO DA URBINO

Havendo dunque costui [Bernardino Pinturicchio] nella sua prima giovanezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro, tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu da Francesco Piccolomini cardinale chiamato a Siena a dipignere la libreria stata fatta da papa Pio II nel Duomo di quella città. Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece furono di mano di Raffaello da Urbino allora giovinetto, il quale era stato suo compagno et condiscepolo appresso al detto Pietro, la maniera del quale haveva benissimo appresa il detto Raffaello. E di questi cartoni se ne vede ancor hoggi uno in Siena, et alcuni schizzi ne sono di man di Raffaello nel nostro libro.

G II 498

Ayant donc, en sa prime jeunesse, travaillé à de nombreux ouvrages avec Pietro da Perugia, son maître, et retirant le tiers de tout ce qu'ils gagnaient, il [Bernardino Pinturicchio] fut appelé à Sienne par le cardinal Francesco Piccolomini afin d'y peindre la librairie fondée par le pape Pie II dans la cathédrale de cette ville. Mais il est parfaitement vrai que les esquisses et les cartons de toutes les histoires qu'il y peignit étaient de la main de Raffaello da Urbino, alors très jeune homme, lequel avait été son compagnon et condisciple auprès dudit Pietro, dont le même Raffaello avait fort bien appris la manière. Et l'on peut voir encore aujourd'hui, à Sienne, l'un de ces cartons, et certaines des esquisses, de la main de Raffaello, se trouvent dans notre Livre.

Cat. 6
RAFFAELLO SANTI
Quatre cavaliers
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 537 E

BALDASSARE PERUZZI SANESE

Disegnò Baldassarre eccellentemente in tutt'i modi, et con gran giudizio e diligenza, ma più di penna, d'acquerello e chiaro scuro che d'altro, come si vede in molti disegni suoi che sono appresso gl'artefici. E particolarmente nel nostro libro in diverse carte, in una delle quali è una storia finta per capriccio, cioè una piazza piena d'archi, colossi, teatri, obelisci, piramidi, tempii di diverse maniere, portici et altre cose tutte fatte all'antica, e sopra una base è Mercurio, al quale correndo intorno tutte le sorti d'archimisti con soffietti, mantici, bocce et altri instrumenti da stillare, gli fanno un servitiale per farlo andar del corpo, con non meno ridicola che bella invenzione e capriccio.

G III 144

Baldassare dessina excellemment en toutes les manières, et avec grand jugement et diligence, mais plus souvent à la plume, au lavis et en clair-obscur qu'autrement, comme on le voit dans de nombreux dessins de lui qui se trouvent chez les artistes. Et particulièrement dans notre livre sur différentes feuilles, dans l'une desquelles est une histoire conçue en manière de caprice, qui montre une place pleine d'arcs, de colosses, de théâtres, d'obélisques, de temples aux formes diverses, de portiques et autres choses toutes faites à l'antique, et où sur une base se tient Mercure, autour duquel se pressent toutes sortes d'alchimistes munis de soufflets, de tubes et autres instruments à distiller, qui lui font un lavement pour le faire évacuer, avec une invention non moins risible que belle et pleine de fantaisie.

Cat. 7
BALDASSARRE TOMMASO PERUZZI
Mercure purgé
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1419

ANDREA DEL SARTO

Dovendo Giulio cardinale de' Medici per commessione di papa Leone far lavorare di stucchо e di pittura la volta della sala grande del Poggio a Caiano, palazzo e villa della casa de' Medici posta fra Pistoia e Fiorenza, fu data la cura di quest'opera e di pagar i danari al magnifico Ottaviano de' Medici, come a persona che non tralignando dai suoi maggiori, s'intendeva di quel mestiere et era amico e amorevole a tutti gl'artefici delle nostre arti, dilettandosi più che altri d'havere adorne le sue case dell'opere dei più eccellenti. Ordinò dunque, essendosi dato carico di tutta l'opera al Francia Bigio, ch'egli n'havesse un terzo solo, un terzo Andrea, e l'altro Iacopo da Puntormo. Né fu possibile, per molto che il magnifico Ottaviano |[161] sollecitasse costoro, né per danari che offerisse e pagasse loro, far sì che quell'opera si conducesse a fine. Per che Andrea solamente finì con molta diligenza in una facciata una storia, dentrovi quando a Cesare sono presentati i tributi di tutti gl'animali. Il disegno della quale opera è nel nostro libro insieme con molti altri di sua mano, et è il più finito, essendo di chiaro scuro, che Andrea facesse mai. In questa opera, Andrea per superare il Francia et Iacopo si mise a fatiche non più usate, tirando in quella una magnifica prospettiva et un ordine di scale molto difficile, per le quali salendo si perviene alla sedia di Cesare. Et queste adornò di statue molto ben considerate, non gli bastando haver mostro il bell'ingegno suo nella varietà di quelle figure che portano addosso que' tanti diversi animali, come sono una figura indiana che ha una casacca gialla indosso e sopra le spalle una gabbia tirata in prospettiva, con alcuni papagalli dentro e fuori, che sono cosa rarissima, et come sono ancora alcuni, che guidano capre indiane, leoni, giraffi, leonze, lupi cervieri, scimie e Mori, et altre belle fantasie, accommodate con bella maniera e lavorate in fresco divinissimamente. Fece anco in su quelle scalee a sedere un nano che tiene in una scatola il camaleonte, tanto ben fatto che non si può immaginare nella disformità della stranissima forma sua la più bella proporzione di quella ch'e' gli diede. Ma questa opera rimase, come s'è detto, imperfetta per la morte di papa Leone. E se bene il duca Alessandro de' Medici hebbe disiderio che Iacopo da Pontormo la finisse, non hebbe forza di far sì che vi mettessi mano. E nel vero ricevé torto grandissimo a restare imperfetta, essendo per cosa di villa la più bella sala del mondo.

G III 160-161

Giulio, cardinal de Médicis, ayant reçu du pape Léon mission de faire orner de stuc et de peinture la voûte de la grande salle de Poggio a Caiano, villa et palais de la maison des Médicis, sise entre Pistoia et Florence, la conduite de l'ouvrage et le paiement des dépenses furent confiés au Magnifique Ottaviano de' Medici, en tant que personne qui, ne dégénérant pas de ses ancêtres, s'entendait en ce métier et avait l'amitié et l'amour de tous les artistes de nos corporations, prenant plus que d'autres plaisir à voir ses demeures ornées des œuvres des plus excellents. Il disposa donc, la charge de tout l'ouvrage ayant été donnée à Francia Bigio, qu'il en aurait seulement un tiers, Andrea un tiers, et Iacopo da Puntormo le dernier. Mais il fut impossible, malgré toutes les sollicitations du Magnifique Ottaviano à leur égard, ni pour tout l'argent qu'il leur offrit et paya, de faire en sorte que l'ouvrage fût conduit à sa fin. Car seul Andrea acheva, avec beaucoup de diligence, sur l'un des murs, une histoire figurant l'offrande à César du tribut de tous les animaux. Le dessin de cette œuvre est dans notre livre avec bien d'autres de sa main et il est le plus fini, étant de clair-obscur, qu'Andrea eût jamais fait. Dans cette œuvre, Andrea, afin de surpasser Francia et Iacopo, se livra à des fatigues qui ne sont plus en usage, y tirant une magnifique perspective et un ordre d'escalier fort difficile, par lequel montant l'on parvient au siège de César. Et il l'orna de statues fort bien conçues, sans se contenter d'avoir montré son beau génie dans la variété des figures qui portent sur le dos ces animaux si divers, comme celle de cet Indien à la casaque jaune et qui a sur les épaules une cage tirée en perspective, avec des perroquets dedans et dehors, qui sont chose d'une beauté rarissime, et comme d'autres encore menant chèvres indiennes, lions, girafes, panthères, loups cerviers, singes, et Maures et autres belles fantaisies, accommodées de belle manière et divinement travaillées à la fresque. Il fit encore sur ces marches un nain assis tenant dans une boîte un caméléon, si bien fait que l'on ne peut imaginer, dans la difformité de cette forme si étrange, plus belle proportion que celle qu'il lui donna. Mais l'ouvrage demeura inachevé, comme on l'a dit, par la mort du pape Léon. Et bien que le duc Alessandro de' Medici ait eu le désir que Iacopo le finisse, il n'eut pas la force de le contraindre à y mettre la main. Et ce lui fut en vérité le plus grand dommage que de rester inachevée, étant, comme salle de villa, la plus belle du monde.

Sono nel nostro libro molti disegni di sua mano, e tutti buoni, ma particolarmente è bello affatto quello della storia che fece al Poggio, quando a Cesare è presentato il tributo di tutti gl'animali orientali. Il quale disegno, che è fatto di chiaro scuro, è cosa rara et il più finito che Andrea facesse mai. Avenga che quando egli disegnava le cose di naturale per metterle in opera, faceva certi schizzi così abbozzati, bastandogli vedere quello che faceva il naturale. Quando poi gli metteva in opera, gli conduceva a perfezzione. Onde i disegni gli servivano più per memoria di quello che haveva visto, che per copiare a punto da quelli le sue pitture.

G III 169

Il y a dans notre livre de nombreux dessins de sa main, et tous bons, mais particulièrement beau, en vérité, est celui de l'histoire qu'il peignit à Poggio, où l'on présente à César le tribut de tous les animaux orientaux. Lequel dessin, fait de clair-obscur, est chose rare et le plus fini qu'Andrea ait jamais fait. Attendu que lorsqu'il dessinait des choses d'après nature afin de les peindre dans ses tableaux, il faisait des esquisses qui n'étaient presque que des ébauches, car il lui suffisait de saisir le mouvement naturel. Et c'est ensuite, quand il les peignait, qu'il les conduisait à leur perfection. D'où vient que les dessins lui servaient plus de souvenir de ce qu'il avait vu, que de modèles d'où copier exactement ses peintures.

Cat. 8
ANDREA DEL SARTO
Le Tribut de César
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1673

SOFFONISBA ANGUSCIOLA

Ma Soffonisba cremonese, figliuola di messer Amilcaro Angusciuola, ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de' tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno, perciò che ha saputo non pure disegnare, colorire et ritrarre di naturale e copiare eccellentemente cose d'altri, ma da sé sola ha fatto cose rarissime e bellissime di pittura. Onde ha meritato che Filippo re di Spagna, havendo inteso dal signor duca d'Alba le virtù e meriti suoi, habbia mandato per lei, et fattala condurre honoratissimamente in Ispagna, dove la tiene appresso la reina con grossa provisione et con stupor di tutta quella corte, che ammira come cosa maravigliosa l'eccellenza di Soffonisba. E non è molto che messer Tommaso Cavalieri gentil'huomo romano, mandò al signor duca Cosimo, oltre una carta di mano del divino Michelagnolo, dove è una Cleopatra, un'altra carta di mano di Sofonisba, nella quale è una fanciullina che si ride di un putto che piagne, per che havendogli ella messo inanzi un canestrino pieno di gambari, uno d'essi gli morde un dito. Del quale disegno non si può veder cosa più graziosa, né più simile al vero. Onde io in memoria della virtù di Sofonisba, poi che vivendo ella in Ispagna non ha l'Italia copia delle sue opere, l'ho messo nel nostro libro de' disegni. Possiamo dunque dire col divino Ariosto, et con verità, che

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun'arte ov'hanno posto cura.

G III 174

Mais Soffonisba de Crémone, fille de messer Amilcaro Angusciola, s'est avec plus d'étude et meilleure grâce que toute autre femme de notre temps, fatiguée sur le dessin, pour ce qu'elle a su non seulement dessiner, colorer et peindre d'après nature et copier excellemment les œuvres d'autrui, mais que, d'elle seule, elle a fait en peinture les choses les plus rares et les plus belles. D'où vient qu'elle a mérité que le roi Philippe d'Espagne, ayant appris du seigneur duc d'Albe ses vertus et mérites, l'ait envoyé chercher et fait très honorablement conduire en Espagne, où il la tient auprès de la reine, pourvue d'une grosse pension et à la stupeur de toute la cour, qui admire comme une merveille l'excellence de Soffonisba. Et voici peu de temps que messer Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain, envoya au seigneur duc Cosimo, outre une feuille de la main du divin Michelagnolo, où est une Cléopâtre, une autre feuille de la main de Soffonisba, dans laquelle une jeune fille se rit d'un enfant qui pleure, parce qu'ayant posé devant lui un panier plein d'écrevisses, l'une d'elles lui mord un doigt. Rien ne se peut voir de plus gracieux que ce dessin, ni de plus semblable au vrai. D'où vient qu'en mémoire de la vertu de Soffonisba, puisqu'elle vit en Espagne et que l'Italie n'abonde pas de ses œuvres, je l'ai mis dans notre livre des dessins. Nous pouvons donc dire, avec le divin Ariosto, et en vérité, que

Les femmes sont parvenues
À l'excellence en chaque art
Où elles ont mis leur soin

Cat. 9
SOFONISBA ANGUISSOLA
Jeune fille se riant d'un enfant mordu par une écrevisse
Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte,
Gabinetto Disegni e Stampe, GDS 1039

ROSSO FIORENTINO

In quel medesimo tempo, essendo persona cortese fece molti disegni in Arezzo e fuori per pitture e fabriche, come ai rettori della Fraternità quello della cappella che è a piè di piazza, dove è hoggi il Volto Santo. Per i quali haveva disegnato una tavola che s'haveva a porre di sua mano nel medesimo luogo, dentrovi una Nostra Donna che ha sotto il manto un popolo. Il quale disegno, che non fu messo in opera, è nel nostro libro insieme con molti altri bellissimi di mano del medesimo.

G III 209

En ce même temps, parce qu'il était une personne pleine de courtoisie, il fit de nombreux dessins à Arezzo et en dehors, pour des peintures et pour des bâtiments, comme, aux recteurs de la Fraternité, celui de leur chapelle qui est en bas de la place, et où se trouve aujourd'hui le Volto Santo. Il leur avait dessiné un tableau que l'on devait poser, peint de sa main, dans le même lieu, en lequel était une Madone ayant un peuple sous son manteau. Ce dessin, qui ne fut pas mis en œuvre, est dans notre livre ainsi que d'autres, fort beaux, de sa main.

Cat. 10
ROSSO FIORENTINO
La Vierge de Miséricorde
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1579

BARTOLOMEO DA BAGNACAVALLO

E nel vero fu costui nella bontà della vita e nell'opere più che ragionevole, et hebbe miglior disegno et invenzione che gl'altri, come si può vedere nel nostro libro in un disegno, nel quale è Giesù Christo fanciullo che disputa con i dottori nel Tempio, con un casamento molto ben fatto, et con giudizio.

G III 215

Et en vérité, il fut quant à la bonté de la vie et quant aux œuvres plus que raisonnablement valeureux, et de meilleur dessin et invention que les autres, comme on peut le voir dans notre livre en un dessin où Jésus Christ enfant dispute avec les docteurs dans le Temple, avec un vaste bâtiment fort bien fait, et avec jugement.

Cat. 11
BARTOLOMEO RAMENGHI L'ANCIEN,
dit BAGNACAVALLO
Le Christ au Temple parmi les docteurs
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 10079

GIULIO ROMANO

Ma tornando alle stanze del T, si passa da questa camera di Psiche in un'altra stanza tutta piena di fregi doppi di figure di basso rilievo, lavorate di stucco col disegno di Giulio da Francesco Primaticcio Bolognese, allora giovane, e da Giovambatista Mantovano. Ne' quali fregi è tutto l'ordine de' soldati che sono a Roma nella colonna Traiana, lavorati con bella maniera. E in un palco overo soffittato d'una anticamera, è di|[332]pinto a olio quando Icaro, ammaestrato dal padre Dedalo, per volere troppo alzarsi volando, veduto il segno del Cancro, il carro del Sole tirato da quattro cavalli in iscorto, vicino al segno del Leone, rimane senz'ali, essendo dal calore del sole distrutta la cera. Et appresso, il medesimo precipitando si vede in aria quasi cascare addosso a chi lo mira, tutto tinto nel volto di color di morte. La quale invenzione fu tanto bene considerata et immaginata da Giulio, ch'ella par proprio vera, perciò che vi si vede il calore del sole friggendo abruciar l'ali del misero giovane, il fuoco acceso far fumo, et quasi si sente lo scoppiare delle penne che abruciano, mentre si vede scolpita la morte nel volto d'Icaro, et in Dedalo la passione et il dolore vivissimo. Et nel nostro libro de' disegni di diversi pittori è il proprio disegno di questa bellissima storia di mano di esso Giulio.

G III 331-332

Mais pour en revenir aux salles du T, l'on passe de cette chambre de Psyché à une autre pièce toute pleine de doubles frises aux figures de bas-relief, exécutées en stuc sur le dessin de Giulio par Francesco Primaticcio de Bologne, alors jeune, et par Giovambatista de Mantoue. Dans ces frises est figurée toute la suite des soldats qui se trouvent, à Rome, sur la colonne Trajane, travaillés de belle manière. Et sur le plafond ou entresol d'une antichambre, se trouve peint à l'huile le moment où Icare, enseigné par son père Dédale, à vouloir trop s'élever par son vol, ayant passé le signe du Cancer, le char du Soleil tiré par ses quatre chevaux en raccourci, approchant le signe du Lion, se retrouve sans ailes, la cire en ayant été détruite par la chaleur du soleil. Et on le voit, l'instant d'après, précipité dans l'air, tomber en cascade sur celui qui le regarde, le visage tout teint de la couleur de la mort. Cette invention fut si bien conçue et imaginée par Giulio qu'elle semble proprement vraie, pour ce que l'on y voit la chaleur brûlante du soleil embraser les ailes du malheureux jeune homme, le feu ardent jeter de la fumée, et que l'on entend presque le craquement des plumes enflammées, pendant que l'on voit la mort sculptée sur le visage d'Icare, et chez Dédale la souffrance et la douleur la plus vive. Et dans notre livre des dessins de différents peintres se trouve le dessin même de cette fort belle histoire, de la propre main de Giulio.

Cat. 12
GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
La Chute d'Icare
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 3499

Giulio
ROMANO
Pittore

GIOVANNNANTONIO DETTO IL SODDOMA DA VERZELLI

Nella chiesa di San Domenico, alla cappella di santa Chaterina da Siena, dove in un tabernacolo è la testa di quella santa in una lavorata d'argento, dipinse Giovan Antonio due storie che mettono in mezzo detto tabernacolo. In una è a man destra quando detta santa, havendo ricevuto le stimate da Giesù Christo, che è in aria, si sta tramortita in braccio a due delle sue suore che la sostengono. La quale opera considerando Baldassarre Petrucci pittore sanese, disse che non haveva mai veduto niuno esprimer meglio gl'affetti di persone tramortite e svenute, né più simili al vero di quello che havea saputo fare Giovan Antonio. E nel vero è così come, oltre all'opera stessa, si può vedere nel disegno che n'ho io di mano del Soddoma proprio, nel nostro libro de' disegni. A man sinistra, nell'altra storia, è quando l'angelo di Dio porta alla detta santa l'hostia della santissima comunione, et ella, che alzando la testa in aria, vede Giesù Christo et Maria Vergine, mentre due suore sue compagne le stanno dietro.

G III 533

Dans l'église de San Domenico, à la chapelle de sainte Catherine de Sienne, où, sous un tabernacle, à l'intérieur d'une tête ciselée d'argent, se trouve celle de la sainte, Giovan Antonio peignit deux scènes qui entourent ce même tabernacle. En l'une, à main droite, est le moment où cette sainte, ayant reçu ses stigmates de Jésus Christ, qui est dans les airs, défaille entre les bras de deux de ses sœurs qui la soutiennent. En considérant cette œuvre, le peintre siennois Baldassare Peruzzi affirma que jamais il n'avait vu personne exprimer mieux les affections de la pâmoison et de l'évanouissement, ni de manière plus semblable au vrai que ce qu'avait su faire Giovan Antonio. Et, en vérité, c'est ainsi, au-delà de l'œuvre même, qu'on peut le voir dans le dessin que j'en ai, de la propre main du Soddoma, dans notre livre des dessins. À main gauche, dans l'autre histoire, est le moment où l'ange de Dieu apporte à la sainte l'hostie de la très sainte communion, et où elle, levant en l'air la tête, voit Jésus Christ et la Vierge Marie, alors
que deux sœurs, ses compagnes, se tiennent derrière elle.

Cat. 13
GIOVANNI ANTONIO BAZZI, dit SODOMA
Extase de sainte Catherine de Sienne
Londres, The British Museum, 1895,0915.764

FRANCESCO DETTO DE' SALVIATI

Venendo dunque a Firenze, dove fu con molta festa ricevuto dai parenti e dagl'amici, s'abbatté apunto a esservi quando si faceva l'apparato per le nozze del duca Cosimo e della signora donna Leonora di Tolledo. Per che essendogli data a fare una delle già dette storie che si feciono nel cortile, l'accettò molto volentieri, che fu quella dove l'imperatore mette la corona ducale in capo al duca Cosimo. Ma venendo voglia a Francesco, prima che l'havesse finita, d'andare a Vinezia, la lasciò a Carlo Portegli da Loro, che la finì secondo il disegno di Francesco. Il quale disegno con molti altri del medesimo, è nel nostro libro.

G III 631

Revenant donc à Florence, où il fut grandement fêté par ses parents et amis, il y tomba exactement au moment où l'on préparait l'apparat des noces du duc Cosimo et de la signora Donna Leonora de Tolède. C'est ainsi que, lui ayant été confiée l'une des histoires dont on a déjà dit qu'on les faisait peindre dans la cour, il l'accepta très volontiers, car c'était celle où l'empereur pose la couronne ducale sur la tête du duc Cosimo. Mais le désir étant venu à Francesco, avant que de l'avoir finie, de s'en aller à Venise, il la laissa à Carlo Portegli da Loro, qui la finit selon le dessin de Francesco. Lequel dessin, avec nombre d'autres de lui, se trouve dans notre livre.

Cat. 14
FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
Attribution moderne : d'après Francesco Salviati
Charles Quint couronnant Cosimo I de' Medici
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 2795

DON GIULIO CLOVIO

Dimorò già molti anni sono don Giulio appresso al duca Cosimo molti mesi, et |[853] in detto tempo gli fece alcun'opere, parte delle quali furono mandate all'imperatore et altri signori, e parte ne rimasero appresso Sua Eccellenza Illustrissima, che fra l'altre cose gli fece ritrarre una testa piccola d'un Christo da una che n'ha egli stesso antichissima, la quale fu già di Gottifredi Buglioni re di Hierusalem, la quale dicono essere più simile alla vera effigie del Salvatore che alcun'altra che sia. Fece don Giulio al detto signor duca un Crucifisso con la Madalena a' piedi, che è cosa maravigliosa, et un quadro piccolo d'una Pietà, del quale habbiamo il disegno nel nostro libro insieme con un altro pure di mano di don Giulio, d'una Nostra Donna ritta col Figliuolo in collo, vestita all'hebrea, con un coro d'angeli intorno e molte anime nude in atto di raccomandarsi.

G III 852-853

Don Giulio passa plusieurs mois, voici maintenant de nombreuses années, auprès du duc Cosimo, et à cette époque fit pour lui quelques œuvres, partie desquelles furent envoyées à l'empereur et à d'autres seigneurs, et partie restèrent chez Son Illustrissime Excellence, qui, entre autres choses, lui fit copier une petite tête de Christ d'après une tête très ancienne que lui-même possède, laquelle appartint à Godefroy de Bouillon, roi de Jérusalem, et dont on dit qu'elle est plus semblable à la vraie effigie du Sauveur qu'aucune autre. Don Giulio fit audit seigneur un Crucifix avec la Madeleine à ses pieds, qui est chose merveilleuse, et le petit tableau d'une Pietà, dont nous avons le dessin dans notre livre, ensemble avec un autre également de la main de don Giulio, d'une Madone debout avec son Fils à son cou, vêtue à l'hébraïque, avec un chœur d'anges autour d'elle et de nombreuses âmes nues en acte de se recommander.

Cat. 15
GIULIO CLOVIO
Le Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par les Saintes Femmes
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2819

Cat. 16
GIULIO CLOVIO
La Vierge et l'Enfant adorés par les anges
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 2820

GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA

E nella sala de' Re fece al tempo di papa Pio Quarto, come s'è detto, una storia a fresco sopra la porta della cappella di Sisto, nella quale storia, che fu molto lodata, Pipino re de' Franchi dona Ravenna alla Chiesa Romana et mena prigione Astulfo re de' Longobardi. E di questa habbiamo il disegno di propria mano di Girolamo nel nostro libro, con molti altri del medesimo.

G III 855

Et dans la salle des Rois, il fit au temps du pape Pie IV, comme on l'a dit, une histoire à la fresque au-dessus de la porte de la chapelle de Sixte, en laquelle, et elle fut fort louée, Pépin, roi des Francs, donne Ravenne à l'Église de Rome et mène prisonnier Astolphe, roi des Lombards. Et de cette scène nous avons le dessin de la main même de Girolamo dans notre livre, avec bien d'autres de lui.

Cat. 17
GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA
Pépin le Bref menant captif Astolphe, roi des Lombards, et remettant à l'Église l'exarchat de Ravenne
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1960

LUCA DELLA ROBBIA

Hebbe Luca bonissimo disegno e grazioso, come si può vedere in alcune carte del nostro libro lumeggiate di biacca, in una delle quali è il suo ritratto, fatto da lui stesso con molta diligenza guardandosi in una spera.

G II 267

Luca eut le dessin fort bon et gracieux, comme on peut le voir sur certaines feuilles de notre livre, rehaussées au blanc de céruse, dans l'une desquelles est son portrait, fait par lui avec grande diligence en se regardant dans une sphère.

Cat. 18
LUCA DELLA ROBBIA
Attributions modernes : Luca della Robbia ;
Lorenzo di Credi
Autoportrait portant un chaperon (?)
Chatsworth House, Duke and Duchess of Devonshire, 704

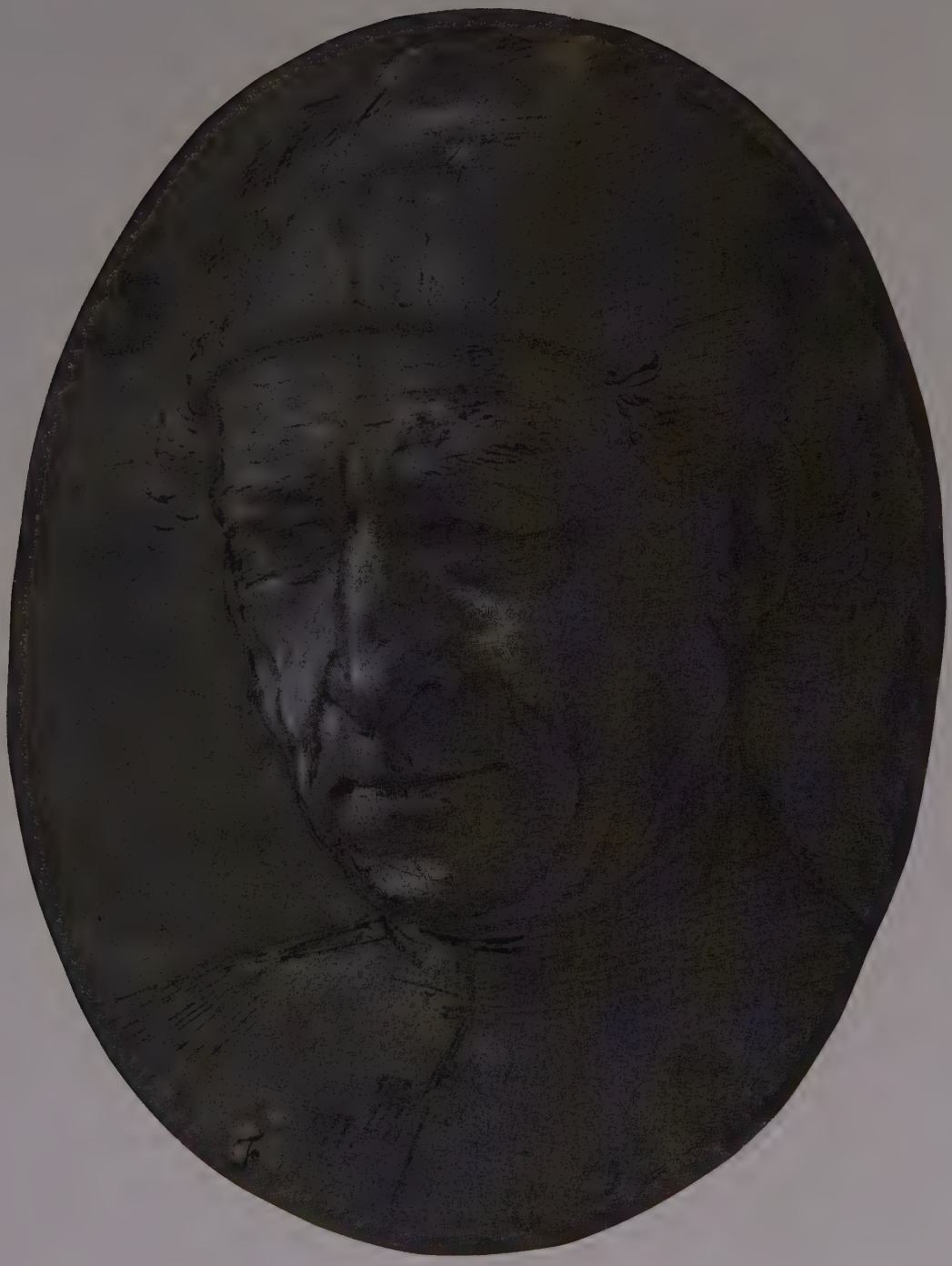
MINO DA FIESOLE

Il ritratto di Mino è nel nostro libro de' disegni non so di cui mano, perché a me fu dato con alcuni disegni fatti col piombo dallo stesso Mino, che sono assai belli.

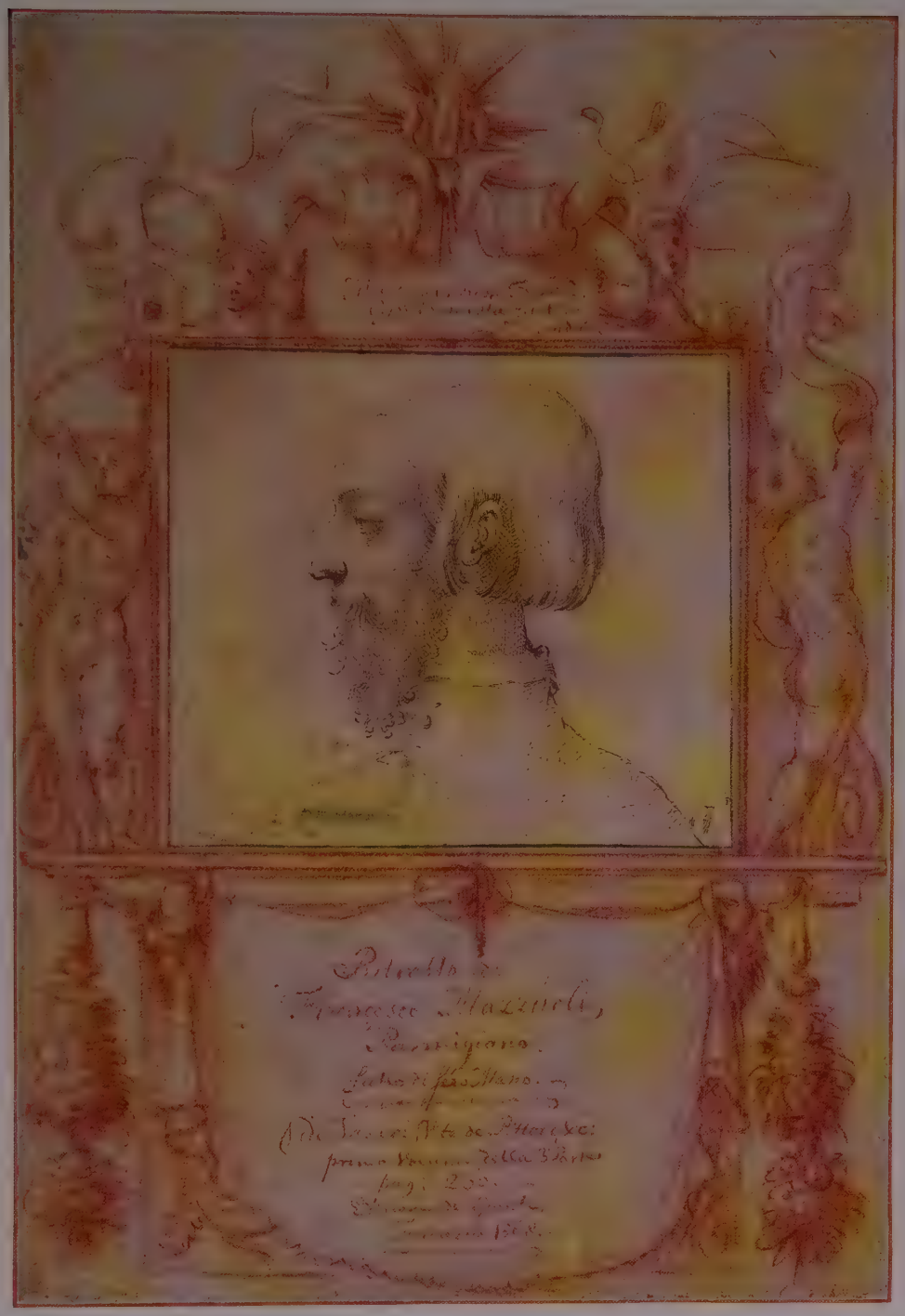
G II 422

Le portrait de Mino est dans notre livre des dessins, je ne sais de la main de qui, car il me fut donné avec quelques dessins à la pointe de plomb faits par Mino lui-même, qui sont fort beaux.

Cat. 19
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Filippino Lippi
Portrait de Mino da Fiesole (1429-1484)
Chatsworth House, Duke and Duchess of Devonshire, 705



Cat. 20
GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
Portrait de Giovanfrancesco Penni (1496-1528)
Londres, The British Museum, 1949,0212.3

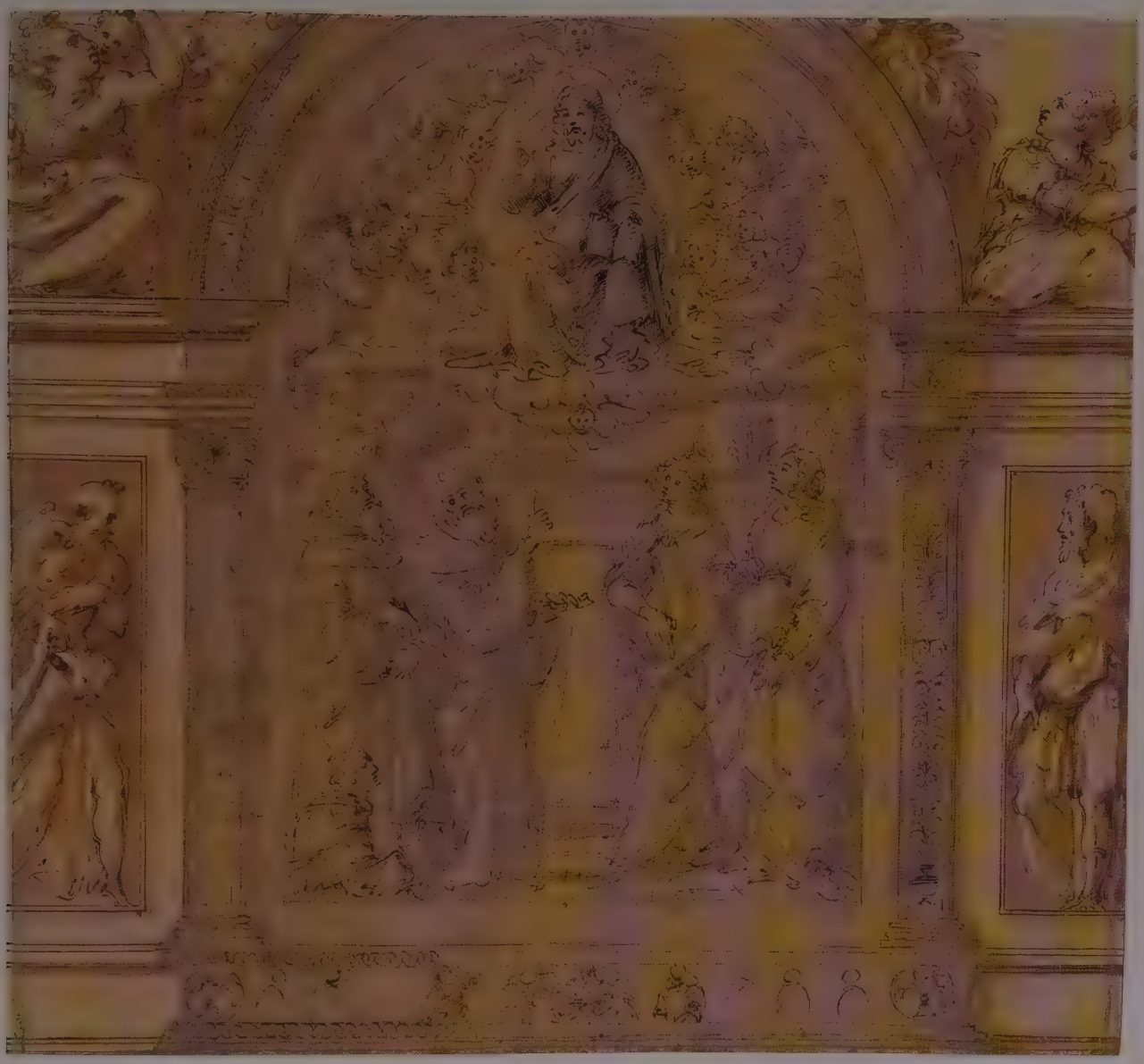


Cat. 21
GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA,
dit PARMIGIANINO
Autoportrait
Vienne, Albertina, 2623

Cat. 22
GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA,
dit PARMIGIANINO
Attributions modernes : Parmigianino ; Anonyme
d'Italie du Nord
Portrait de Valerio Belli Vicentino (vers 1468-1586)
Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, I. 302

Cat. 23
BACCIO BANDINELLI
Autoportrait
Londres, The British Museum, 1895,0915.555

Cat. 24
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Domenico Bigordi,
dit Domenico Ghirlandaio
Tête de vieillard aux yeux fermés
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1/1863



Cat. 25
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Domenico Bigordi,
dit Domenico Ghirlandaio
Christ bénissant avec quatre saints et saintes
Vienne, Albertina, 511

Cat. 26
PIETRO VANNUCCI, dit PERUGINO (?)
Tête d'homme à longue barbe
Londres, The British Museum, inv. Pp, 1.28

Cat. 27
LEONARDO DA VINCI (?)
Attribution moderne : Anonyme florentin, xv^e siècle
Tête de vieillard, dit *Portrait de Savonarole*
Vienne, Albertina, 61r

Cat. 28
LEONARDO DA VINCI (?)
Attributions modernes :
d'après Leonardo da Vinci (*Études de têtes*) ;
Francesco Granacci (*Saint Jean Baptiste*)
Sept études de têtes. Saint Jean Baptiste enfant
Vienne, Albertina, 14179

Cat. 29
BACCIO DELLA PORTA, dit FRA' BARTOLOMEO (?)
Ange soulevant une draperie
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 35

LE *LIBRO* DE GIORGIO VASARI LES DESSINS

Vasari fut le premier collectionneur à avoir pris en considération, de manière systématique, en réunissant un ensemble qui couvrait tout le développement du dessin italien, les problématiques inhérentes à la qualité et à la valeur historique des œuvres. Les dessins du *Libro* furent les compagnons effectifs de ses *Vies* littéraires, vivants exemples du travail de ses prédécesseurs et contemporains. La conscience de la facilité avec laquelle la connaissance pouvait en être perdue explique l'application scrupuleuse qu'il mit à préserver l'art du passé, attitude étendue aux artistes du Trecento, qu'il voyait comme ayant pavé la voie conduisant à la perfection que son temps avait atteinte. Il était d'ailleurs difficile, à cette époque, de se procurer des dessins du XIV^e^ siècle, et Vasari parle, à l'occasion, de la dépense que lui aura value leur acquisition[1].

Vers la fin de sa vie, la collection s'était accrue, depuis le petit noyau acheté à Vettorio Ghiberti, en 1528, jusqu'à composer un vaste corpus réuni sur près de quarante ans. Il ne fait aucun doute qu'elle comprenait plus de dessins que ceux qui vinrent former l'unique volume du Livre documenté en 1574. Dans la mesure où le *Libro* n'est pas mentionné dans l'édition des *Vies* de 1550, il est permis de penser que l'ouvrage n'existait pas encore, à cette date, sous la forme d'une totalité organique. Il est vraisemblable que ce qui incita Vasari à collectionner fut d'abord le besoin de rassembler une grande quantité de matériaux destinés, à l'instar de ses copies et de ses propres dessins, à fournir les sources de sa peinture. Cette activité est ultérieurement devenue, peut-on imaginer, plus systématique et plus délibérément conçue comme une contrepartie à la collecte d'informations en vue de la seconde édition des *Vies*. Afin d'assurer la complétude documentaire du *Libro*, Vasari a certainement choisi, parmi celles de sa collection, les feuilles qu'il jugeait les plus emblématiques.

Sur la base des descriptions de la seconde édition des *Vies*, il est possible d'identifier dix-huit œuvres, parmi celles qui nous sont parvenues, comme ayant fait partie du *Libro*. Elles sont des mains d'Antonio del Pollaiuolo (G II 469, cat. 1, fig. 1), Andrea del Verrocchio (G II 483, fig. 7)[2], Andrea Mantegna (G II 491, cat. 3), Filippino Lippi (G II 494-495, cat. 4), Raphaël (G II 498, cat. 6), Baldassare Peruzzi (G III 144, cat. 7), Andrea del Sarto (G III 169, cat. 8), Sofonisba Anguissola (G III 174, cat. 9), Rosso Fiorentino (G III 209, cat. 10), Bartolomeo Bagnacavallo (G III 215, cat. 11), Giulio Romano (G III 332, cat. 12), Giovanni Antonio Sodoma (G III 533, cat. 13), Francesco Salviati (G III 631, cat. 14), Giulio Clovio (G III 852-853, cat. 15-16), et Girolamo Siciolante da Sermoneta (G III 855, cat. 17). L'étude de *Tête de femme* attribuée à Verrocchio, au Louvre, appartient probablement à cette catégorie (G II 483, cat. 2)[3], de même que certaines des *Études de draperies* à la détrempe sur toile de lin attribuées à Léonard (G III 2, cat. 5). Aucun des

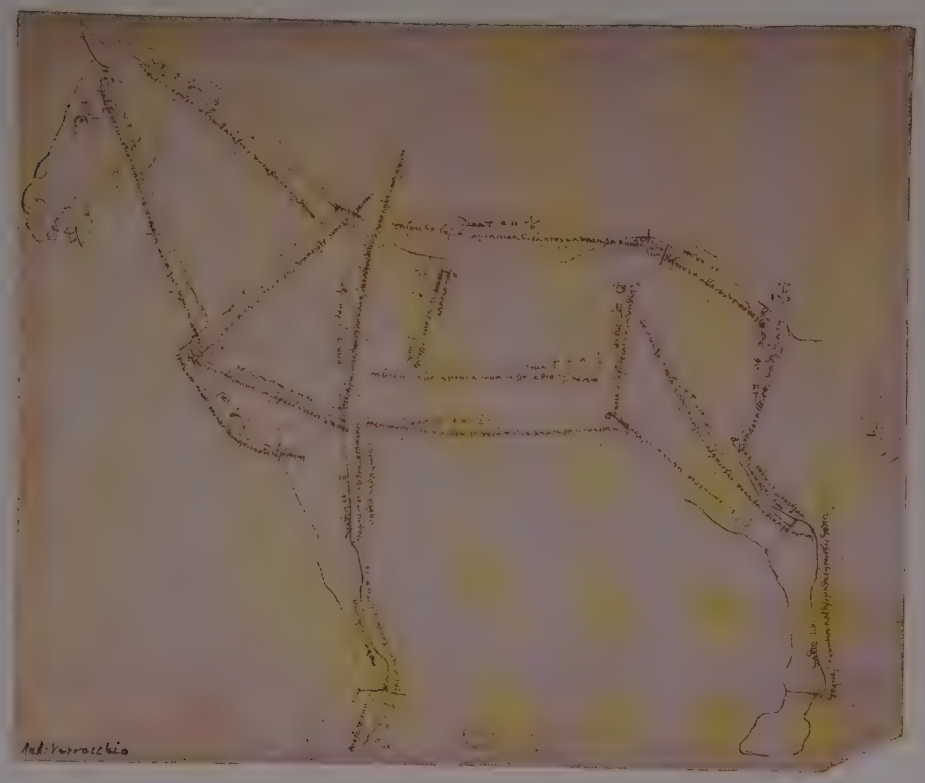


Fig. 7.
Andrea del Verrocchio, *Étude de cheval avec mesures.* New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 19.76.5.

dessins de Michel-Ange (G III 717-718) ayant appartenu à Vasari ne peut être reconnu avec certitude parmi les œuvres qui nous ont été transmises[4].

La majeure partie des *Vies* est constituée des vivantes évocations que Vasari fait d'œuvres de peinture, mais celles-ci ne sont que rarement associées à des dessins particuliers. Un exemple frappant est cependant celui du *modello* de la *Chute d'Icare*, peinte par Giulio Romano au Palazzo Te, à Mantoue. Dans la tradition de l'*ekphrasis* de la Renaissance[5], la composition de Giulio se trouve décrite en termes de vertus narratives, comme une émouvante histoire de passions humaines exprimées à travers l'action :

> Cette invention fut si bien conçue et imaginée par Giulio qu'elle semble proprement vraie, pour ce que l'on y voit la chaleur brûlante du soleil embraser les ailes du malheureux jeune homme, le feu ardent jeter de la fumée, et que l'on entend presque le craquement des plumes enflammées, pendant que l'on voit la mort sculptée sur le visage d'Icare, et chez Dédale la souffrance et la douleur la plus vive. Et dans notre livre des dessins de différents peintres se trouve le dessin même de cette fort belle histoire, de la propre main de Giulio. G III 332

Giulio fut par bien des côtés, comme artiste, comme collectionneur, comme courtisan et dans son rapport au dessin, le vrai modèle de Vasari. C'est donc avec une satisfaction non dissimulée qu'il nous signale que le dessin de la *Chute d'Icare*, aujourd'hui au Louvre, se trouve dans le *Libro* (cat. 12)[6]. Artiste de cour au service de Francesco II Gonzaga, Giulio devait faire face au défi de commandes extrêmement diverses, et Vasari admirait la facilité et la rapidité avec lesquelles il était capable de jeter sur le papier les images qu'il avait dans l'esprit :

> [...] on peut affirmer que Giulio exprima toujours mieux ses concepts dans les dessins que dans la mise en œuvre, ou dans ses peintures, car on voit en eux plus de vivacité, de fierté et de sentiment.

> Et cela put sans aucun doute advenir parce qu'un dessin, il le faisait en une heure, plein de fierté et d'ardeur à l'ouvrage, là où, sur les peintures, il consumait les mois et les années. G III 327

Le dessin du Louvre vint par la suite en possession de Niccolò Gaddi, qui y ajouta l'ornement caractéristique des feuilles de sa propre collection[7].

L'une des six femmes reçues par Vasari dans son panthéon historique, composé de plus de cent soixante *huomini valenti*, est la peintre crémonaise Sofonisba Anguissola, sur laquelle il déverse ses louanges, adressées à la portraitiste capable d'infuser la vie à ses figures – *che spirino e sieno vivissimi* –, aptitude qu'il n'attribue pas à d'autres artistes féminines[8]. Giorgio était si profondément impressionné par le talent de Sofonisba qu'il inséra dans le *Libro* un exemple de sa manière de dessiner :

> [...] une autre feuille de la main de Soffonisba, dans laquelle une jeune fille se rit d'un enfant qui pleure, parce qu'ayant posé devant lui un panier plein d'écrevisses, l'une d'elles lui mord un doigt. Rien ne se peut voir de plus gracieux que ce dessin, ni de plus semblable au vrai. D'où vient qu'en mémoire de la vertu de Soffonisba... je l'ai mis dans notre livre des dessins. G III 174

C'est par Tommaso Cavalieri que la feuille avait été offerte à Cosimo I, en même temps que la *Cléopâtre* – aujourd'hui à la Casa Buonarroti – de Michel-Ange, dont il était ami intime. Deux versions, au moins, existent de ce fameux dessin d'un *Enfant mordu par une écrevisse et dont une fille se rit*, daté des environs de 1554. L'exemplaire du *Libro* est identifié avec celui de la collection Farnèse, à Capodimonte (cat. 9)[9]. Sofonisba y dresse le portrait de l'une de ses jeunes sœurs s'amusant devant la crainte de leur petit frère, Asdrubale, dont le crustacé pince le doigt. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si l'invention de Sofonisba fut offerte au duc comme pendant à celle de Michel-Ange, dont le verso peint le visage de la reine d'Égypte se tordant de douleur sous la morsure de la vipère[10]. Tel que Cavalieri le décrit dans une lettre du 20 janvier 1562 accompagnant l'offrande, le dessin de Sofonisba fut créé en réponse à un défi lancé par Michel-Ange. Après avoir vu d'elle l'image d'une fille qui riait, il lui assigna la tâche plus difficile de dessiner un garçon pleurant[11]. La capacité à se mouvoir au-delà de la réalité perceptible, à partir du visible, afin de révéler les mouvements de l'âme, requérait, chez un artiste, non seulement une prouesse d'ordre technique, mais encore toute la force de l'invention créatrice. Rarement une femme avait été créditée de la puissance intellectuelle permettant de concevoir et de rendre visibles de telles *inventions*. Sofonisba, pourtant, affirme Vasari, ne sut pas seulement dessiner, ni peindre la ressemblance tirée de la vie – *ritrarre di naturale* : elle fut capable de la produire par sa propre imagination, *da se sola*[12].

Alors que la tradition de l'*ekphrasis* s'était principalement attachée à l'élément narratif des œuvres de l'art, les descriptions vasariennes n'en excluent pas systématiquement la dimension technique. Tout au long des *Vies* – dans les introductions techniques comme dans le commentaire des *ekphraseis* – les savoir-faire sont présentés comme les moyens, perfectibles, de l'imitation, en regard de la narration qui en est la fin constante[13]. Bien que critique des figures de pierre de Mantegna, Vasari intégra dans le *Libro* la *Judith et Abra*, réalisée autour de 1491, aujourd'hui aux Offices (cat. 3), véritable tour de force technique et illusionniste. Ce type de dessin en clair-obscur était généralement exécuté sur un papier préparé qui fournissait le ton moyen, les ombres étant ensuite définies au lavis et les hautes lumières à la gouache. La variante, plus difficile, dont le dessin de Mantegna était l'exemple, impliquait le renoncement à la gouache et de réserver le seul blanc du papier à la traduction des hautes lumières :

> Dans notre livre se trouve, sur une demi-feuille royale, un dessin de la main d'Andrea achevé en clair-obscur, en lequel est une Judith qui met dans le sac de son esclave maure la tête d'Olopherne, fait dans un clair-obscur qui n'est plus en usage, Andrea ayant laissé le papier blanc de manière à servir

de lumière au lieu de la céruse, et si nettement conduit que l'on y voit les cheveux reproduits un par un ainsi que les autres plus petits détails non moins que s'ils avaient été faits au pinceau avec la plus grande diligence. D'où vient que l'on peut, en un certain sens, nommer cet ouvrage œuvre peinte plutôt que dessin sur papier. G II 491

Afin de rivaliser avec les grands maîtres de l'Antiquité et, manifestement, d'engager avec eux la compétition, Mantegna avait imaginé une série d'allégories complexes, qui devaient trouver une actualité nouvelle avec la question, typique de la controverse au XVI^e siècle, du *Paragone*. Œuvre autonome, la *Judith* est étroitement liée à un groupe de grisailles peintes – reliefs de marbre et bronze feints – représentant des héroïnes de l'Histoire ou de la Bible, probablement produites, dans les années 1490, pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este[14].

La fierté que Vasari tirait de ses dessins ressort de la diligence et de l'imagination qu'il mit à concevoir le *design* des montages ornementaux destinés à embellir certaines pages, sinon toutes, du *Libro*. Malheureusement, peu d'entre eux ont survécu intacts, dans la mesure où seuls de rares collectionneurs furent suffisamment consciencieux pour conserver les montages historiques qu'ils avaient jugé nécessaire de remplacer. À la différence de la plupart des montages associés au *Libro*, l'*Encadrement d'architecture avec pilastres composites* du musée Bonnat-Helleu, à Bayonne, est universellement considéré comme autographe de Vasari. L'ordre architectural, dans le style du Quattrocento, est accordé au dessin qu'il entourait jadis, le *Couronnement de la Vierge* de Domenico Ghirlandaio, également conservé à Bayonne (fig. 8)[15]. Le cartouche vide, à la base, probablement destiné à recevoir le nom de l'artiste, conforte l'hypothèse selon laquelle cet encadrement fut conçu pour le *Libro* plutôt que comme projet de retable. Les figures ailées dans les écoinçons au-dessus de l'arcade et les têtes grotesques sous les pilastres sont de type et de style identiques à ceux d'un autre montage autographe, la *Tête de vieillard* de l'Albertina (cat. 27). Une datation des années 1550 ou 1560 a été suggérée pour les deux feuilles[16]. Un troisième exemple de la main de Vasari peut être ajouté aux deux précédents, celui qui entoure son propre dessin du *Martyre de saint Sigismond*, au musée des Beaux-Arts de Lille[17].

Six autres montages ont été attribués à Jacopo Zucchi, l'un des principaux collaborateurs de Vasari entre 1557 et 1572. Sa main a été reconnue sur les feuilles suivantes, en conséquence considérées comme du *Libro* : Lorenzo di Credi, *Étude pour un apôtre ou un évangéliste assis lisant*, Amsterdam, Rijksmuseum (fig. 9)[18] ; Domenico Ghirlandaio, *Christ bénissant avec quatre saints et saintes* (cat. 25), et *Sept études de têtes et saint Jean Baptiste enfant*, jadis attribuée à Léonard de Vinci (cat. 28), toutes deux à l'Albertina (Vienne) ; Fra' Bartolomeo, *Ange soulevant une draperie*, Beaux-Arts de Paris (cat. 29) ; Domenico Ghirlandaio, *Tête de vieillard*, Stockholm, Nationalmuseum (cat. 24) ; Pietro Perugino, *Tête d'homme à longue barbe*, Londres, The British Museum (cat. 26). Les montages de Zucchi, sans nul doute basés sur des esquisses préparatoires de Vasari, font un usage typique de motifs décoratifs florentins – masques, guirlandes, enroulements –, mais, dans la plupart des cas, c'est la figure humaine qui en constitue l'élément essentiel. Tous diffèrent par la composition et déploient une forme de liberté dans le traitement.

Le plus beau de tous les montages du *Libro* est peut-être celui qui encadre l'étude de portrait de vieillard sur son lit de mort, au nez défiguré par une maladie (cat. 24). La feuille, conservée à Stockholm, fut utilisée par Ghirlandaio comme modèle du portrait peint de *Vieillard avec un enfant*, daté de 1490, environ, aujourd'hui au Louvre[19]. L'ovale entourant le dessin est embelli de quatre allégories féminines, dont la pose, de part et d'autre, est délibérément variée. Le cadre est doté d'une qualité proprement plastique, et le jeu des ombres présuppose un éclairage tombant de la gauche. Les volutes, de chaque côté, diffèrent par les dimensions et le détail, et le modelé des corps est en partie engendré au moyen de délicats lavis. La haute qualité du dessin des figures suggère la possibilité d'une participation personnelle de Vasari à son exécution. Dans le cas d'un autre dessin de Ghirlandaio,

Fig. 8.
Sans attribution (Vasari), Domenico Ghirlandaio (attribution moderne), Giorgio Vasari (montage), *Le Couronnement de la Vierge*, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 136 et inv. 1316 (montage).

Le Christ bénissant de l'Albertina (cat. 25), Zucchi ajouta deux saints de sa main, à droite et à gauche de l'original, recréant ainsi la structure d'un autel répondant à une typologie à laquelle Vasari eut fréquemment recours. Le traitement des saints rivalise avec la manière de Ghirlandaio, en un effort délibéré visant à conférer une cohérence stylistique à l'ensemble de la feuille.

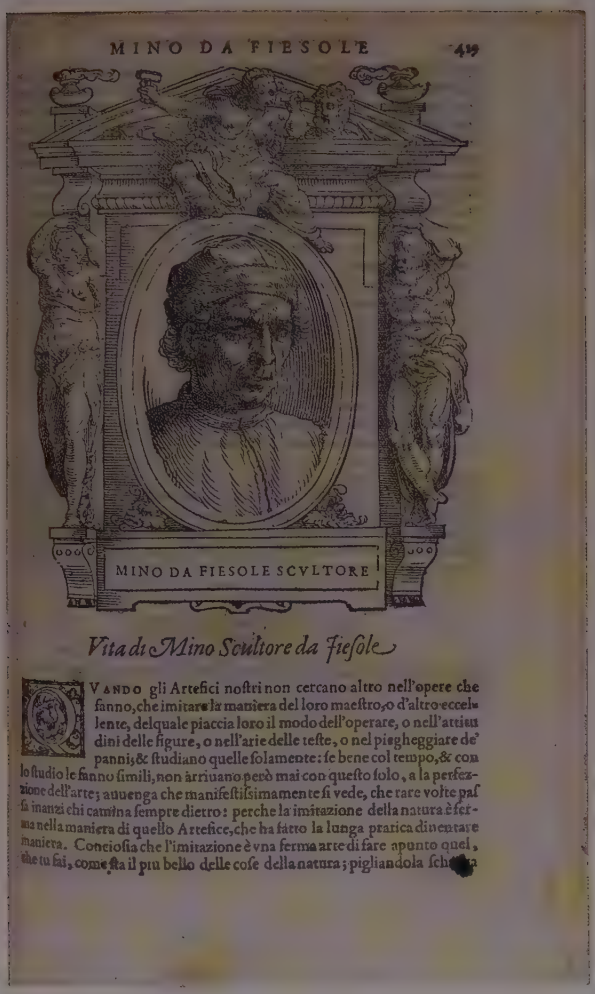
En ce qui concerne les *Sept études de tête et saint Jean Baptiste enfant* (cat. 28), c'est un encadrement extrêmement varié de figures humaines, de chevaux marins, d'ornements et de grotesques qui fut élaboré. La feuille comprend six dessins, plus petits, de têtes de caractère, de forme ovale ou rectangulaire, fragments trouvés, peut-on penser, déjà coupés sur le marché ou recoupés par Vasari afin de composer un ensemble thématiquement homogène. Les têtes furent détourées, et un lavis fut ajouté afin de lier les fragments à l'intérieur du cadre[20]. Il est intéressant de noter que Vasari, dans les *Vies*, indique qu'il a copié à la plume et à l'encre, pour son *Libro*, de semblables têtes bizarres de Léonard :

On voit beaucoup de têtes de ce genre, et de femmes et d'hommes, et j'en ai moi-même dessiné plusieurs de sa main, à la plume, dans mon livre de dessins tant de fois cité. G III 5

Fig. 9.
Sans attribution (Vasari), Lorenzo di Credi (attribution moderne), Jacopo Zucchi (montage), *Apôtre ou Évangéliste assis.*
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RT-P-1948-127 (R).

Le montage de Zucchi fut partiellement modifié au XVIII[e] siècle, par Mariette, qui y ajouta le petit saint Jean ainsi que l'étendard portant le nom de l'artiste[21].

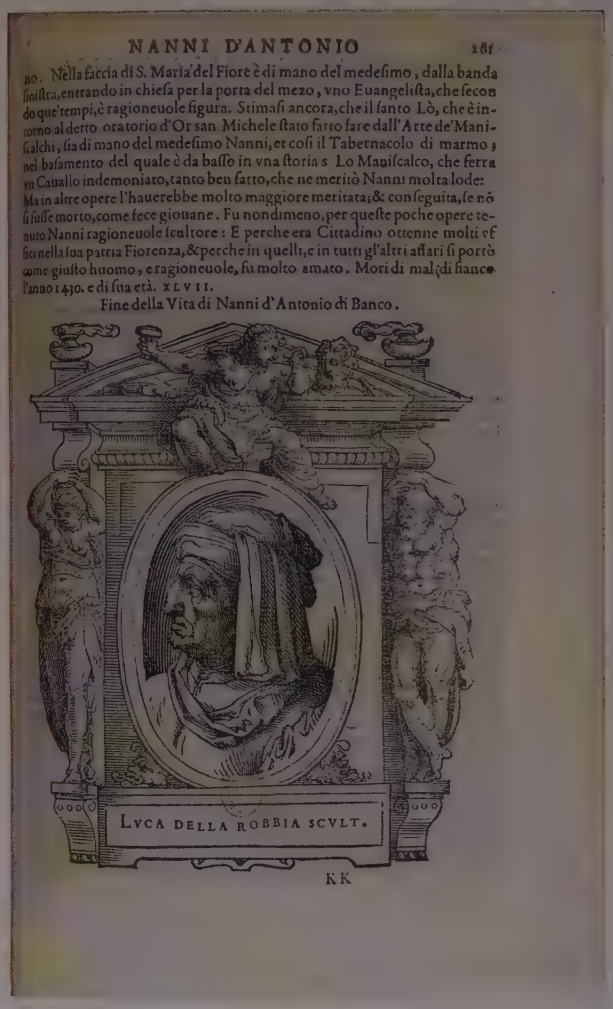
En tête de cent quarante-quatre des biographies de l'édition de 1568, Vasari plaça un portrait sur bois gravé de l'artiste, toujours en buste, à l'intérieur d'un ovale et entouré de cadres architecturaux à figures allégoriques évoquant les compétences du modèle[22]. Huit autres cadres furent laissés vides, aucun prototype fiable n'ayant été trouvé. Vasari recourut à des sources iconographiques très variées, incluant des portraits originaux aussi bien que des dessins préparatoires de sa propre main[23]. Ils furent transférés sur bois à Florence, opération à laquelle Vasari participa personnellement au moins en une occasion[24], puis les blocs furent envoyés à Venise afin d'y être taillés. D'après son témoignage, onze bois furent gravés d'après des portraits originaux, mais ils furent vraisemblablement plus nombreux.


MINO DA FIESOLE 419

MINO DA FIESOLE SCVLTORE

Vita di Mino Scultore da Fiesole

VANDO gli Artefici noſtri non cercano altro nell'opere che fanno, che imitare la maniera del loro maeſtro, o d'altro eccellente, del quale piaccia loro il modo dell'operare, o nell'attitudini delle figure, o nell'arie delle teſte, o nel piegheggiare de' panni; & ſtudiano quelle ſolamente: ſe bene col tempo, & con lo ſtudio le fanno ſimili, non arriuano però mai con queſto ſolo, a la perfezzione dell'arte; auuenga che manifeſtiſsimamente ſi vede, che rare volte paſſa inanzi chi camina ſempre dietro: perche la imitazione della natura è ferma nella maniera di quello Artefice, che ha fatto la lunga pratica diuentare maniera. Conciosia che l'imitazione è vna ferma arte di fare apunto quel, che tu fai, come fa il piu bello delle coſe della natura; pigliandola ſch[illegible]


NANNI D'ANTONIO 181

no. Nella faccia di S. Maria del Fiore è di mano del medeſimo, dalla banda ſiniſtra, entrando in chieſa per la porta del mezo, vno Euangeliſta, che ſecondo que' tempi, è ragioneuole figura. Stimaſi ancora, che il ſanto Lò, che è intorno al detto oratorio d'Or san Michele ſtato fatto fare dall'Arte de' Maniſcalchi, ſia di mano del medeſimo Nanni, et coſi il Tabernacolo di marmo, nel baſamento del quale è da baſſo in vna ſtoria s Lo Maniſcalco, che ferra vn Cauallo indemoniato, tanto ben fatto, che ne meritò Nanni molta lode: Ma in altre opere l'hauerebbe molto maggiore meritata; & conſeguita, ſe nō ſi fuſſe morto, come fece giouane. Fu nondimeno, per queſte poche opere tenuto Nanni ragioneuole ſcultore: E perche era Cittadino ottenne molti vffici nella ſua patria Fiorenza, & perche in quelli, e in tutti gl'altri affari ſi portò come giuſto huomo, e ragioneuole, fu molto amato. Morì di mal'di fianco l'anno 1430. e di ſua età. XLVII.

Fine della Vita di Nanni d'Antonio di Banco.

LVCA DELLA ROBBIA SCVLT.

KK

Fig. 10 et 11. Cristoforo Coriolano (?), *Portrait de Mino da Fiesole* et *Portrait de Luca della Robbia*, gravures sur bois. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568, Prima, e seconda parte, p. 419 et p. 261.

Sur la foi des preuves qu'en donnent les *Vies*, les portraits de Luca della Robbia (G II 267, cat. 18), Antonio Rossellino (G II 413), Desiderio da Settignano (G II 417), Mino da Fiesole (G II 422, cat. 19), Cosimo Rosselli (G II 439), Benedetto da Rovezzano (G III 125), et Francesco Primaticcio (G III 804)[25] faisaient partie du *Libro*.

Un petit nombre des portraits dessinés originaux utilisés comme modèles ont été conservés, dont ceux de Mino da Fiesole (cat. 19) et de Luca della Robbia (cat. 18), tous deux à Chatsworth House. L'étude naturaliste des traits de Mino par Filippino Lippi – Vasari décrit le dessin comme étant l'œuvre d'un artiste inconnu – s'inscrit dans l'ovale du format (fig. 10). Son montage d'origine, dans le *Libro*, pourrait avoir été du type à figures élégantes de celui de la *Tête de vieillard* de Ghirlandaio (cat. 24). Vasari affirme également qu'il possédait un autoportrait du sculpteur florentin Luca della Robbia. Bien que l'on sache peu de chose sur Luca dessinateur, l'indéniable ressemblance entre la physionomie et la coiffure du modèle, dans la gravure et dans le dessin de Chatsworth, autorisent à y reconnaître le portrait du *Libro* (fig. 11)[26]. Dans les cas où les sources des bois ont été identifiées, on observe que Vasari y a parfois porté des modifications signifiantes. Ici, l'autoportrait de Luca, de trois quarts, a été transformé en profil, de manière à évoquer les antiques portraits de médailles, formule généralement réservée – les modèles n'étant pas des profils – aux artistes ayant égalé ou surpassé les maîtres de l'Antiquité. L'invention, par Luca, d'une nouvelle méthode de glaçage de la

terre cuite, inconnue de la sculpture de l'ancien monde, est ce qui, probablement, lui a valu une effigie de profil dans les *Vies*[27].

Quant aux autres portraits ayant survécu, et que Vasari ne cite pas (cat. 20-23), il n'existe aucune preuve qu'ils aient appartenu au *Libro*, bien que l'on puisse le conjecturer. Dans le cas du délicat profil à la sanguine du tailleur de gemmes Valerio Belli, à Rotterdam (cat. 22), le montage ornemental à têtes de béliers et caryatides, tracé à l'encre brune, à la plume et au pinceau par Vasari ou par un membre de l'atelier, signale son appartenance au Livre. Le fameux autoportrait de profil de Parmigianino, à l'Albertina (cat. 21), d'autre part, est entouré d'un cadre ornemental à la sanguine qui n'est ni du type usuel, ni de la main de Vasari[28]. Vasari, qui affirme posséder plusieurs feuilles de Parmigianino, a clairement transformé l'autoportrait de l'Albertina afin d'en tirer sa variante sur bois. Le montage, qui porte une inscription en rapport avec l'édition des *Vies* de 1568, fut probablement ajouté par un collectionneur des dessins de Parmigianino, vers la fin du XVI^e^ siècle. Le portrait passa ensuite chez le comte d'Arundel, qui le fit reproduire par l'estampe en 1642[29].

Grâce aux descriptions des *Vies*, au *ricordo* de 1574 et aux rares montages vasariens authentiques qui ont été conservés, nous sommes raisonnablement renseignés sur le contenu et sur l'apparence générale du *Libro*. Pouvons-nous cependant connaître la manière dont Vasari avait organisé ses dessins ? L'hypothèse d'un ouvrage ordonné paraît la plus vraisemblable, dans la mesure où les feuilles furent probablement montées parallèlement à la rédaction de la seconde édition des *Vies*. Il est donc permis de penser que le Livre vasarien suivait les grandes lignes des *Vies*, leur classement par artiste, par écoles, par périodes, offrant ainsi la forme visible de son développement narratif. En tant que collection clairement ordonnée, fondée en historicité, le *Libro* représentait quelque chose de profondément nouveau et original. Quant à ses montages, il est logique de penser qu'ils furent confectionnés à leur entrée dans le *Libro*, et non tant qu'ils demeurèrent en feuilles libres.

1. G I 133 (*Vie* de Giotto).
2. Kurz 1937, p. 14 ; Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 82, vol. 2, fig. 230 ; Carmen C. Bambach dans New York 2003, p. 267-273, nos 9, 10 ; Carmen C. Bambach dans Milan 2007, p. 59-61, n° 2 ; Lorenza Melli dans Washington 2019-2020, n° 50, 51 ; Kassler-Taub 2019.
3. Françoise Viatte dans Bacou 1968, n° 8 ; Cadogan 1983 ; Butterfield 1997, p. 187, fig. 247 ; Andrew Butterfield dans Washington 2019-2020, p. 44. Voir aussi Carmen C. Bambach dans Florence 2019, p. 132, nos 3 et 6, qui n'exclut pas la possibilité d'une attribution à Léonard. Pour une opinion différente sur le sujet, voir Caterina Caneva dans Florence 1992, p. 112-113, note 4.14 ; et Lorenza Melli dans Washington 2019-2020, p. 97.
4. Point de vue différent dans New York 2017-2018, p. 259, qui considère qu'une esquisse pour la *Bataille de Cascina*, aux Offices (inv. 613 E recto), provient du *Libro* vasarien.
5. Alpers 1960.
6. Monbeig Goguel 1979.
7. Morrogh 2018, p. 33, fig. 22.
8. La biographie et l'œuvre de Sofonisba sont traitées par Vasari dans les *Vies* de Giulio Campi, G III 561-3, et de Properzia de' Rossi, G III 174. Voir Garrard 1994 et Jacobs 1994.
9. Spinoza 1987, n° 20 ; Perlingieri 1992, p. 72-73 ; et Hochmann1993, p. 91. Pour une réplique du dessin dans une collection privée, voir Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 116, vol. 2, fig. 366.
10. Florence, Casa Buonarroti, inv. 2F (verso) ; voir Wilde 1959, p. 370-371 ; Tolnay 1975-1980, vol. 2, p. 100, n° 327 r. ; Michael Hirst, dans Washington 1988, p. 116-117, n° 48 ; Pina Ragionieri dans Bardeschi 2004, p. 68, n° 26 ; Rovetta dans Milan 2015, vol. 1, p. 81-88 ; et Bambach dans New York 2017-2018, p. 140-141, fig. 117-118.
11. Tolnay 1941 ; Perlingieri 1992, p. 70-72.
12. G III 174.
13. Alpers 1960.
14. Sarah Vowles et Caroline Campbell dans Londres 2018-2019, p. 232-248, voir p. 246-248.
15. Plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire, en partie dessiné à l'aide d'une règle, 452 × 331 mm, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 1316. Provient de la collection de Jonathan Richardson Sr. (L. 2184). Voir Kurz 1937, p. 13 ; Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 76, 181, vol. 2, fig. 202 ; Härb 2015, p. 134 note 80, n° 201.
16. Härb 2015, p. 352.
17. Plume et encre brune, lavis brun, 280 × 200 mm, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. Pl 549. Voir Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 165, vol. 2, fig. 502 ; et Härb 2015, n° 146.
18. Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc, sur papier préparé ocre, 340 × 345 mm ; 570 × 390 mm (montage, coupé sur quatre côtés) ; annoté au verso, Lazzaro Vasari, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1948-127 (R). Provient de la collection de Cornelis Ploos Van Amstel. Voir Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 57, vol. 2, fig. 128 (Filippino Lippi) ; Chastel 1989, p. 105-106 ; Amsterdam 1981, p. 10, n° 11.
19. Louvre, département des Peintures, RF 266.
20. Degenhart et Schmitt 1964, p. 50-51.
21. Degenhart et Schmitt 1964, p. 50 note 11 ; Rosenberg 2019, nos I 1038-1045.
22. Prinz 1966 ; Ragghianti Collobi 1971 ; Julian Kliemann dans Arezzo 1981, p. 237-263 ; Rubin 1995, p. 106-110 ; Stolz 2012 ; Gregory 2012, p. 83-114 ; Cannata 2012 ; Cassini 2012 ; et Moretti 2018.
23. Kurz 1937-1938 ; Prinz 1966, p. 26, nos 57, 97, 114 ; Ragghianti Collobi 1971 ; Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 165-166, vol. 2, fig. 61, 190, 379, 416, 453, 481 ; Franklin 1997 ; et Gregory 2012, p. 124 note 127. Pour des exemples de dessins préparatoires de portraits et d'encadrements exécutés par Vasari lui-même, voir Prinz 1966, p. 28-29, fig. 11-13 ; Härb 2015, p. 111-112, fig. 99, nos 334 (Uffizi inv. 638 F), 335 (Uffizi inv. 642 F).
24. Lettre à Vincenzo Borghini, le 20 septembre 1567, Florence, Archivio di Stato, *Carteggio d'Artisti*, cod. II, inserto 1, c. 52, cité par Moretti 2018, p. 107.
25. Ragghianti Collobi a identifié comme provenant du *Libro* l'autoportrait de l'artiste à la sanguine des collections de l'Albertina, à Vienne, inv. 1965 ; voir Ragghianti Collobi 1971, p. 155, fig. 13 ; Ragghianti Collobi 1974, vol. 1, p. 155, vol. 2, fig. 481 ; et Birke et Kertész 1992-1997, vol. 2, p. 1474, inv. 2623. Un passage de la Vie de Francesco Primaticcio désigne cependant comme modèle du portrait de la Giuntina un dessin à la plume (*disegno di penna*) de Bartolomeo Passerotti. Voir G III 804.
26. Ragghianti Collobi 1971, p. 40, 60, note 3, fig. 15 ; Fiesole1998, vol. 1, p. 111-112, ill. p. 12.
27. Gregory 2012, p. 105.
28. Popham 1953, p. 46.
29. Eau-forte, en sens inverse, par Hendrick Van der Borcht II, à l'Albertina, Vienne (n° It/III/1/1), annotée : *Eige Portret von F. [Parm]ens: door hem getekend en gegravt: door H. van d. Borcht. Ex-collectione Arundeliana Londini 1642* ; voir Vienne 1963, n° 3.

LA COLLECTION GADDI

Les dessins de Lorenzo furent très excellents et faits avec grand relief, comme on le voit dans notre livre des dessins en un Évangéliste de sa main, ainsi qu'en d'autres, de clair-obscur, fort beaux. Son père Bartoluccio dessinait aussi avec habileté, comme le montre un autre Évangéliste de sa main dans ledit livre, mais bien moins bon que celui de Lorenzo. J'eus ces dessins, avec des feuilles de Giotto et d'autres, étant tout jeune, de Vettorio Ghiberti, l'an 1528, et les ai toujours tenus et les tiens en vénération, et pour leur beauté, et en mémoire de si grands hommes. Et si, quand j'avais cette amitié étroite et ce commerce avec Vettorio, j'avais su ce que je sais maintenant, il m'eût été facile d'obtenir d'autres choses de Lorenzo, vraiment de toute beauté.

Lorenzo Ghiberti, G II 286

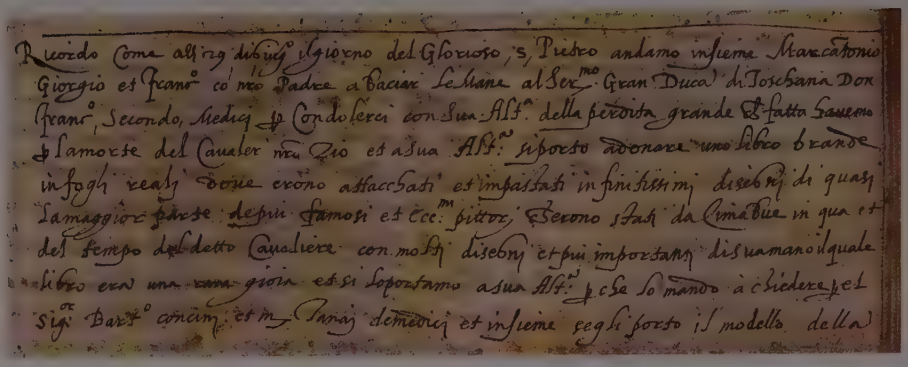
Ce fut donc en 1528, et de manière alors encore passive, que naquit la collection dans laquelle Vasari puisera, un quart de siècle plus tard, les matériaux du Livre des dessins. La légende du *Libro* en fera un jour l'archétype des grandes collections modernes. Mais il fut sans doute bien autre chose, dans l'esprit de l'auteur des *Vies*, qu'un objet de désir et de possession. Sa vocation était, comme Vasari ne cesse de le répéter, de donner à *connaître la vertu* des artistes auxquels la Renaissance italienne devait d'avoir surpassé l'Antiquité, et d'en constituer le vivant *mémorial*. Ce caractère de monument civique, si l'on ose dire, transparaît dans ce passage de la *Vie* de Properzia de' Rossi consacré à Sofonisba Anguissola, où l'on croit percevoir comme une manière de porosité entre le *Libro* et les collections ducales :

Et voici peu de temps que messer Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain, envoya au seigneur duc Cosimo, outre une feuille de la main du divin Michelagnolo, où est une Cléopâtre, une autre feuille, de la main de Sofonisba, dans laquelle une jeune fille se rit d'un enfant qui pleure parce qu'ayant posé devant lui un panier plein d'écrevisses, l'une d'elles lui mord un doigt. Rien ne se peut voir de plus gracieux que ce dessin, ni de plus semblable au vrai. D'où vient qu'en mémoire de la vertu de Sofonisba, puisqu'elle vit en Espagne et que l'Italie n'abonde pas de ses œuvres, je l'ai mis dans notre livre des dessins.

Properzia de' Rossi, G III 174

Vasari mourut le 27 juin 1574. Deux jours plus tard, son frère et ses neveux vinrent faire hommage du *Libro de' disegni* au grand-duc Francesco, qui avait immédiatement exigé qu'il lui fût remis (fig. 12) :

Je fais mémoire de ce que, le 29 juin, jour du glorieux saint Pierre, nous allâmes ensemble, Marcantonio, Giorgio et Francesco, avec notre père, baiser les mains du Sérénissime grand-duc de Toscane, Don Francesco Second des Médicis, afin de pleurer avec Son Altesse la grande perte que nous avions faite par la mort de notre oncle le cavalier, et nous portâmes en don à Son Altesse un grand livre de feuilles



royales où étaient attachés et collés en nombre infini des dessins de la quasi-majorité des plus fameux et plus excellents peintres qui furent depuis Cimabue jusqu'à ce jour et du temps du dit cavalier, avec un grand nombre de dessins et des plus importants de sa main, lequel livre était un rare joyau, et nous l'apportâmes à Son Altesse parce qu'elle l'avait envoyé quérir par le seigneur Bartolomeo Concini et messer Tanai de' Medici, et ensemble l'on apporta le modèle de la coupole de Santa Maria del Fiore, où était fait sur les huit secteurs et composé de petites figures, selon qu'il devait être exécuté, le Jugement que l'on y figurait, comme on peut le voir par le tiers du travail peint de sa main sur cette coupole, qu'il ne put, la mort lui étant advenue, conduire à sa fin, lesquelles choses, du livre comme du modèle, furent fort agréables à Son Altesse, et elle nous promit en mémoire de notre oncle que nous lui serions toujours recommandés.

Ricordo, 29 juin 1574

Ce *ricordo*, conservé parmi les archives de la Casa Vasari, à Arezzo[1], est la dernière trace du *Libro*. La tradition, afin de le mettre en accord avec la remarque de Baldinucci, plus haut citée, selon laquelle les dessins mis en vente par les héritiers du cavalier Gaddi n'étaient autres que ceux qui composaient le *Libro*, veut que le Livre ait été constitué de plusieurs volumes, dont un seul aurait été offert au duc, les autres ayant été ultérieurement acquis par Niccolò Gaddi. Il est pourtant clair, à la lecture du document, qu'il n'y eut jamais qu'un seul *Libro*, image unique de la totalité des *Vies*, et qu'il fut intégralement, sur réquisition expresse, remis à Francesco I. On doit donc admettre que la dispersion du *Libro*, dont les circonstances et les modalités demeurent inconnues, fut l'œuvre du grand-duc ou de ses successeurs immédiats, en un temps suffisamment lointain pour que le souvenir en ait été obscurci dans le dernier tiers du XVII[e] siècle, époque où Baldinucci classait la vaste collection du cardinal Leopoldo de' Medici, origine du fonds de dessins des Offices[2].

Niccolò, fils de Sinibaldo di Taddeo et de Lucrezia di Matteo Strozzi, est né à Florence le 12 octobre 1537[3]. Sa famille, qui descendait de deux des peintres les plus célèbres du Dugento et du Trecento, Gaddo et Taddeo Gaddi, avait exercé les plus hautes magistratures de la République et s'honorait de compter deux cardinaux. Niccolò fut donc naturellement de toutes les instances majeures de la monarchie médicéenne, et Francesco le nomma sénateur en 1578. Homme d'une érudition extraordinaire et possesseur d'une immense fortune, il avait une passion absolue pour les arts, collectionna les œuvres de toutes sortes à n'en plus finir, protégea les artistes et fut en la matière le principal conseiller du duc, dont il était l'un des grands familiers. Afin d'abriter ses prodigieuses séries de bronzes et de marbres antiques, de vestiges archéologiques, de médailles, de pierres précieuses et de gemmes, de peintures, de dessins, de livres, de partitions et d'instruments de musique, il fit construire, en face du palais familial de la piazza Madonna degli Aldobrandini – la *Casa antica*, ou *Casa grande*, sise au chevet de la basilique San Lorenzo –, un second palais, la *Casa piccola* ou *Casa dell'Orto*, ainsi nommée parce qu'elle dominait un merveilleux jardin de simples, de végétaux rares et de plantes exotiques[4]. La Casa

Fig. 12.
Ricordo, 27 juin 1574. Arezzo, Archivio Vasari, inv. 197r.

Fig. 13.
Dosio, *Casa dell'Orto. Plan du rez-de-chaussée.* En bas, les bâtiments de la Via del Gilio, transformés en palais, avec le grand escalier projeté par l'architecte ; en haut, la galerie et le mur donnant sur la Via del Melarancio ; à droite, le jardin. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 623A.

dell'Orto est désormais bien connue, grâce aux études, aux plans et aux élévations publiés par Emanuele Barletti et Andrew Morrogh, auquel on doit d'avoir grandement contribué à la poursuite des recherches qu'impliquait la découverte, par Popham et Pouncey, de l'*impresa* Gaddi. Niccolò avait acquis, en 1573, le grand terrain triangulaire délimité, au nord, par la via del Melarancio et, au sud-est, par la via del Giglio. Il fit transformer les anciens bâtiments longeant la via del Giglio, ainsi que la grande loggia ouverte de huit travées qui, à l'ouest, fermait la perspective du jardin, par un architecte que tout désigne comme Giovannantonio Dosio. De la loggia, cet architecte fit une vaste galerie, surmontée d'un étage dont la huitième et dernière travée laissait place, au-dessus de la galerie, à une terrasse donnant sur la via del Melarancio (fig. 13 à 15).

Le portail d'entrée au jardin s'ouvrait à la pointe, sur la place, devant la *Casa grande*. Les plans et les élévations des bâtiments se lisent à la perfection, comme l'explique Laura Moretti dans son étude sur les collections instrumentales et la bibliothèque musicale de la *Casa dell'Orto*, à la lumière du magnifique inventaire dressé après la mort de Niccolò, advenue le 14 juin 1591[5]. Cet inventaire, que Cristina Acidini publia pour la première fois en 1980[6], procède de manière rigoureusement systématique, de pièce en pièce, en commençant toujours à droite, au sol, puis en poursuivant, dans le même ordre, par les rangs successifs des œuvres accrochées sur les murs, et révèle que le palais était entièrement dévolu à la présentation des collections. C'est ainsi que nous savons, bien que seuls les plans du rez-de-chaussée aient été conservés, que la collection des dessins se trouvait dans l'une des chambres dépendantes de la grande salle du premier étage, passé le palier supérieur – *in capo della scala* – du grand escalier construit par Dosio :

> Dans la seconde chambre de la salle,
> Par terre, à partir de l'entrée, en commençant à main droite (…)
>
> Une petite armoire de noyer sertie d'or, dedans plusieurs fragments de dessins et dessus une tablette de bois avec une couverture de cuir (…)
> Une petite armoire de noyer sertie d'or, dedans dix livres de dessins, de grandes estampes, et trois petits semblables, dessus ladite petite armoire une tablette de bois couverte de cuir (…)
> Une petite armoire de noyer sertie d'or, dedans onze livres en feuilles libres de dessins de peintres, sur ladite petite armoire une tablette de pierres marquetées à fleurs couverte d'une courtepointe d'incarnat (…)
>
> |[81v] Une petite armoire de noyer sertie d'or, dedans huit livres reliés de dessins, un livre semblable en feuilles libres, sur cette petite armoire une tablette de marbre blanc et noir avec une couverture de courtepointe d'incarnat (…)
>
> Inventaire de la Casa dell'Orto, 24 novembre 1591, f. 81r-81v.

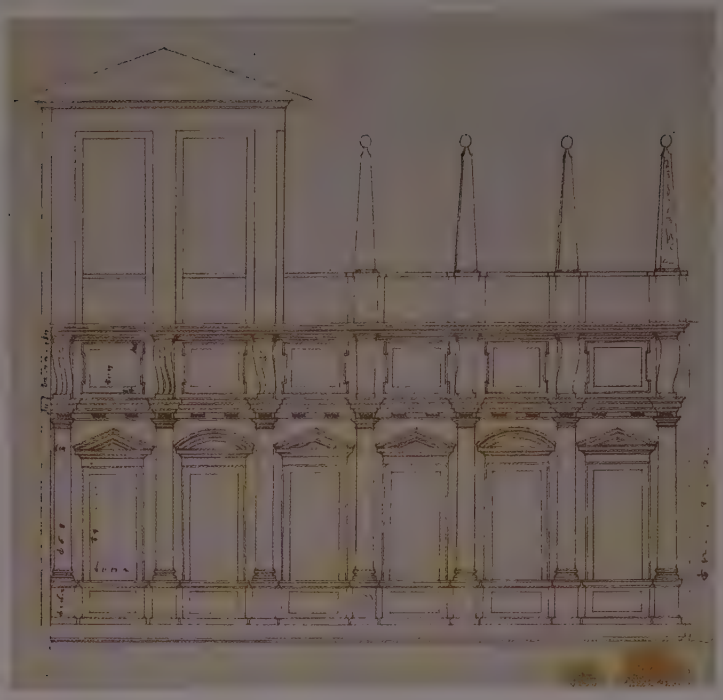


Fig. 14.
Dosio, *Casa dell'Orto. Élévation du palais sur le jardin. Premier étage, attique et belvédère.*
La collection des dessins se trouvait au niveau des grandes fenêtres de l'étage.
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 3993A.

Niccolò s'étant éteint sans descendance mâle, ses biens furent transmis, en vertu de son testament[7], à son cousin Luigi, puis, après lui, aux descendants de sa sœur, Maddalena, épouse de Jacopo Pitti, à charge de relever le nom des Gaddi. À la mort du premier des Pitti Gaddi, Camillo, en 1628, un second inventaire de la *Casa dell'Orto*, désormais transformée en habitation, fut dressé à la requête de la veuve, Maria di Baccio Valori. Les collections, dont Niccolò avait institué qu'elles devaient demeurer ouvertes aux gentilshommes florentins et étrangers qui le demanderaient, étaient désormais toutes rassemblées dans les grandes pièces à l'étage de l'aile de la galerie. Les dessins, que l'inventaire de 1628 décrit plus précisément que celui de 1591, se trouvaient dans la troisième salle, à l'intérieur de leurs anciennes armoires[8]. Dix ans plus tard, ils furent vendus par le fils aîné de Camillo, Jacopo, écrivain fantasque dont l'histoire a retenu qu'il aimait mieux les lettres que les arts.

Scipione Ammirato, dans une lettre de 1585 adressée à un prince napolitain de la maison de Vico[9], a laissé une vivante description de la *Casa dell'Orto* au temps de Niccolò :

> Dans la ville, à vingt brasses de distance de son habitation, il a une autre maison avec un jardin, de ce genre de lieux que, possédés par les grands citoyens pour leurs plaisirs, l'on nomme *casini*. Dans le jardin se trouvent les simples les plus excellents et les plus rares, non seulement rapportés avec dépense et travail de nombreuses parties de l'Europe, mais encore d'Égypte et d'autres contrées fort éloignées de nous, et il n'y manque pas pour autant les cèdres, les citrons et autres plantes de Naples, d'autant plus recommandables qu'en raison de la moindre douceur de l'air elles ont continuellement besoin de beaucoup de soins et d'attention. Sur l'une des faces de ce jardin se trouve une galerie longue de plusieurs brasses, de chaque côté de laquelle sont posées, sur leurs piédestaux, les plus nobles statues antiques et, au-dessus des statues, placés des tableaux de peinture de bons maîtres, en ordre et nombre tels que vraiment, je dis à Votre Seigneurie que c'est chose fort merveilleuse et digne de louange, non seulement chez un cavalier privé, mais chez n'importe quel grand prince. Je n'ai, pour ma part, guère coutume de trop m'étonner, sinon de ce que je vois, du moins de ce que je lis, mais après avoir visité, il y a peu, la galerie, laquelle se trouve

au niveau du jardin, ayant été conduit dans les appartements de dessus, j'y demeurai absolument confus à considérer ce que peuvent l'amour, la persévérance et le génie des hommes, et parce que je n'en viendrais pas à bout en quelques lignes et ferais bien plus long que ce que je me suis proposé de vous décrire, il me suffira de dire qu'il s'agit là d'une salle avec deux chambres, et de deux cabinets avec d'autres cabinets plus petits, et d'entresols pleins de tant d'ornements de marbre, de fontes, de bronze, de peintures, d'une telle accumulation d'antiquités les plus rares, d'armes, de mesures, de poids et d'autres objets singuliers, que je vous le dis avec certitude, de même qu'elles procurent, à les voir, le plus grand plaisir, ce sont choses qui suscitent l'émerveillement à se demander comment une personne privée, bien que richissime, ait pu, en un âge fort jeune encore, les amonceler et rassembler, mais si je voulais aussi ajouter à cela les ateliers qu'il entretient dans la partie supérieure de la maison, de différents artisans mais surtout de tailleurs et de polisseurs des pierres les plus nobles ou de pierres précieuses, je ne sais si je ne commencerais pas à compromettre la foi en ce que j'ai dit, mais voilà quel sera, un autre jour, peut-être, mon matériau particulier, puisque entre autres, on peut apprendre beaucoup de la connaissance des choses anciennes.

Telle fut la collection Gaddi, dont on reconnaît désormais les dessins au légendaire montage qui, si longtemps, désigna aux yeux des amateurs les feuilles éparses du *Libro* de Giorgio Vasari.

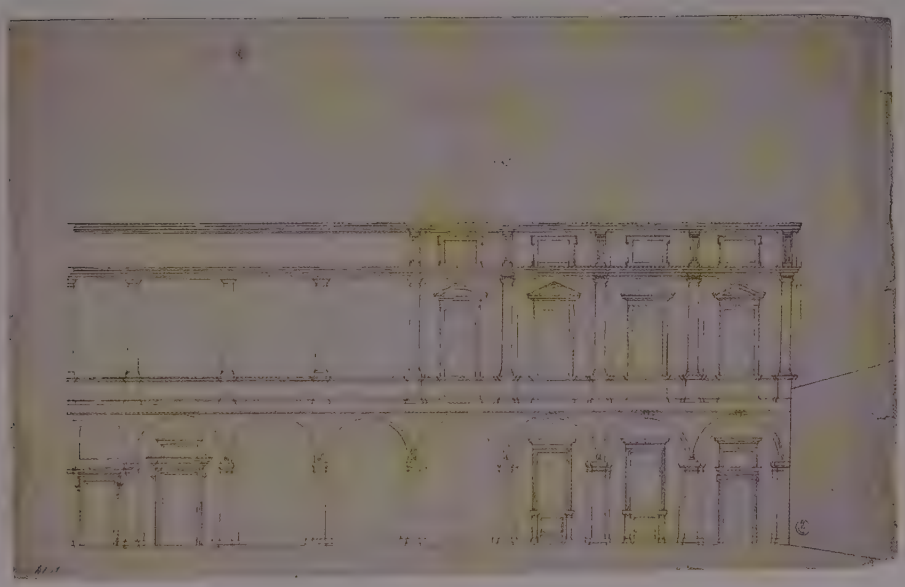


Fig. 15.
Dosio, *Casa dell'Orto. Élévation de la galerie*.
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4141A.

1. Annexe III.
2. Fileti Maza 2009, II, p. 1-87.
3. Sur Niccolò et Jacopo Gaddi, voir Jacopo Gaddi, *Trattato istorico della famiglia de' Gaddi. In Padova per Paolo Frambotto, 1642* ; Angelo Maria Bandini, « Nicolaus Gaddius », « Iacobus Gaddius », *Catalogus Codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* (…) *Tomus IV, Florentiae Anno MDC CLXXVII*, Praefatio (Virorum illustrium clarissimae Gaddiorum familiae historia), § XXXV-XLVI, XLVI-XLIX, p. XXIII-XXXIV ; Vanna Arrighi, « Gaddi, Sinibaldo », « Gaddi, Niccolò », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998 ; Fabio Tarzia, « Gaddi, Jacopo », *Dizionario Biografico degli italiani*, 51, 1998 ; Fabio Tarzia, « Gaddi, Jacopo », Dizionario Biografico degli Italiani, 51, 1998.
4. Morrogh 2011b ; Barletti et Morrogh 2011. Nous ne suivons pas les conclusions d'Andrew Morrogh sur l'analyse architecturale de la Casa dell'Orto, ni sur l'interprétation de la documentation historique.
5. Niccolò di Sinibaldo Gaddi, Inventaire, 24 novembre 1591, copie. Archivio di Stato di Firenze, Ospedale della SS. Trinità detto degli Incurabili, Testamenti e donazioni, filza 9, inserto 8, f. 78r-84r ; Annexe V ; Moretti 2017.
6. Acidini Luchinat 1980.
7. Niccolò di Sinibaldo Gaddi, Testament, 9 juin 1591, copie. Archivio di Stato di Firenze, Ospedale della SS. Trinità detto degli Incurabili, Testamenti e donazioni, filza 9, inserto 8, f. 70r-78r ; Annexe VI.
8. Camillo Pitti Gaddi, Inventaire, 11 juillet 1628, Archivio di Stato di Firenze, Notarile Moderno, Iacopo Cortese Pinelli, protocollo 10481, f. 7r-151v.
9. Annexe IV.

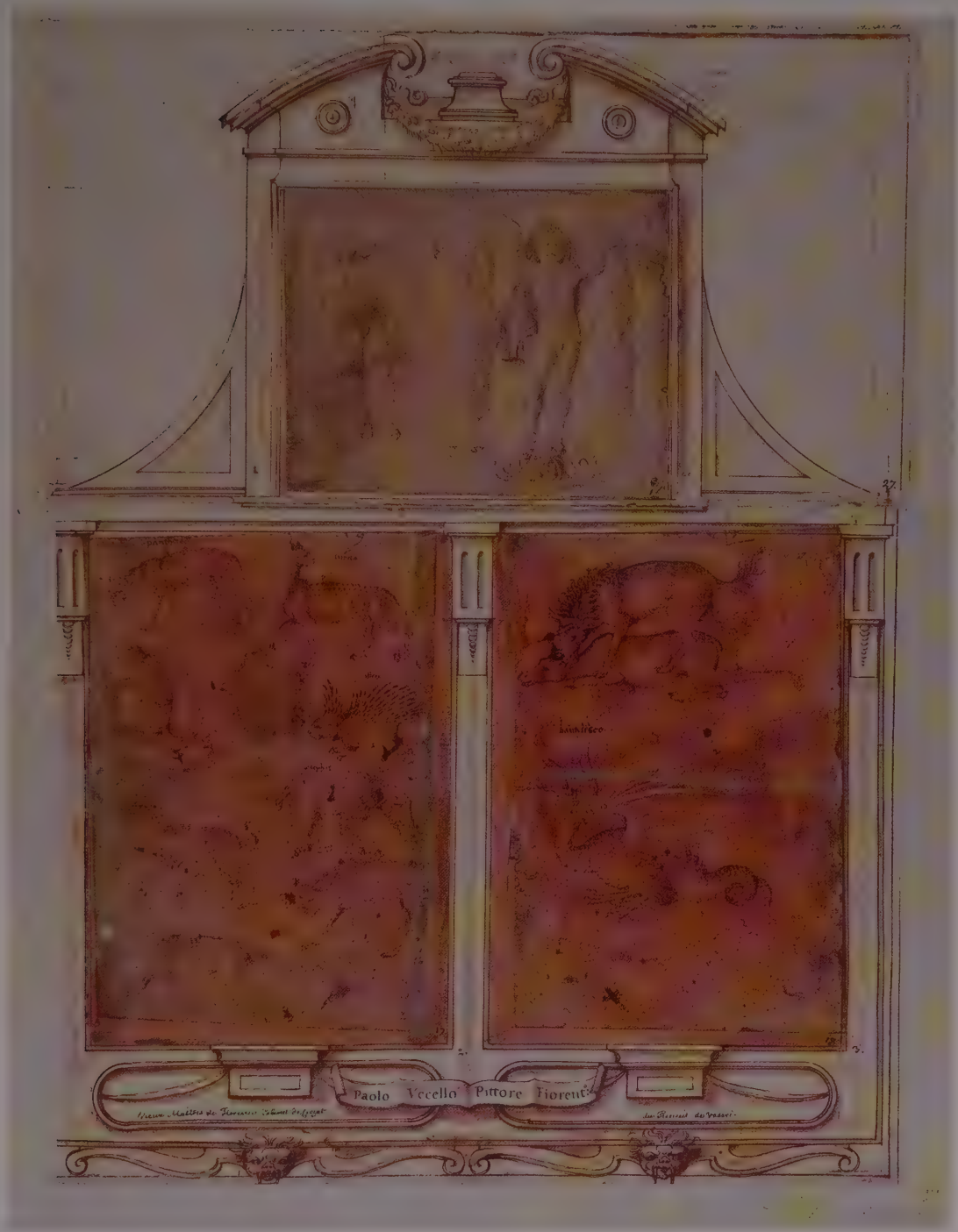
Cat. 30
DOMENICO BIGORDI, dit DOMENICO GHIRLANDAIO
Attribution moderne : Anonyme florentin, XV^e siècle
Adoration de l'Enfant
Londres, The British Museum, 1860,0616.49

Cat. 31
FILIPPINO LIPPI
Deux feuilles d'études de figures
Oxford, Christ Church, inv. 1339

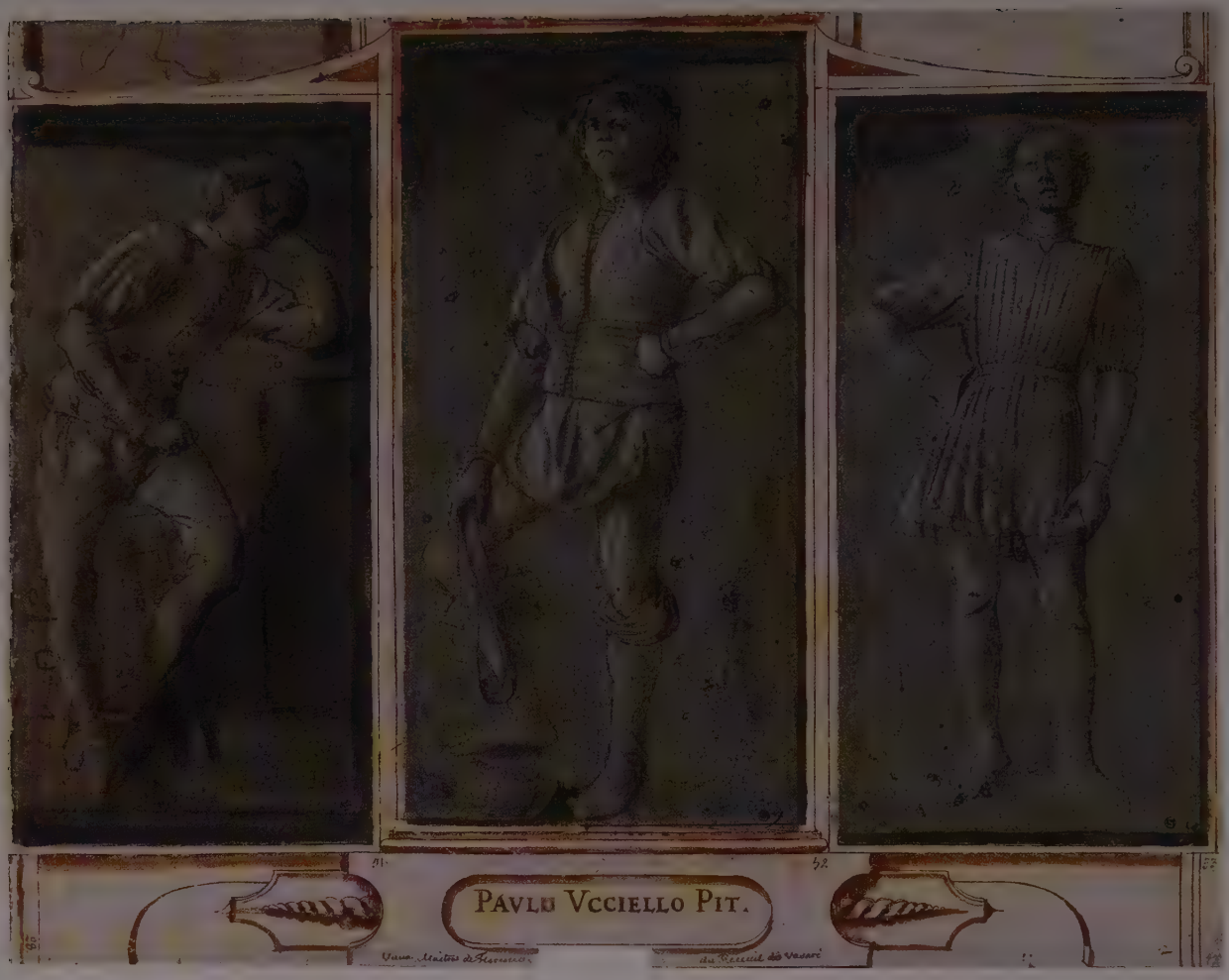
Cat. 32
GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
Chien à poil long
Femme captive, assise sur des trophées
Victoire assise sur des trophées, écrivant sur un bouclier
David tenant la tête de Goliath
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 3573, 3573.A, 3573.B, 3573.C

Cat. 33
JACOPO BERTOJA
Vénus sur son char, et l'Amour
Hercule ramenant Alceste à Admète (?)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 6064, 6064 *bis*

Cat. 34
GIOVANNI CIMABUE
Attribution moderne : Anonyme de la fin du XIV^e siècle
Martyre de saint Potit
En partie haute du montage : *Portrait de Cimabue* gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?)
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 381



Cat. 35
PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
Attributions modernes : Paolo Uccello et atelier ; Anonyme toscan, vers 1425 – 1475 ; Francesco di Stefano, dit Pesellino
Amour tenant l'arc, et putto avec guirlandes de fleurs
Deux feuilles d'études d'animaux
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 45 a-d/1863



Cat. 36
PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
Attributions modernes : École de Paolo Uccello ;
Anonyme florentin, vers 1450
Jeune homme assis
Jeune homme tenant une fronde
Jeune homme debout
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 47/1863

Cat. 37
FRA' FILIPPO LIPPI
Attribution moderne : Raffaellino del Garbo
Études de mains, dont l'une tenant une coupe
Études de mains et de bras
Londres, The British Museum, Pp, 1-14

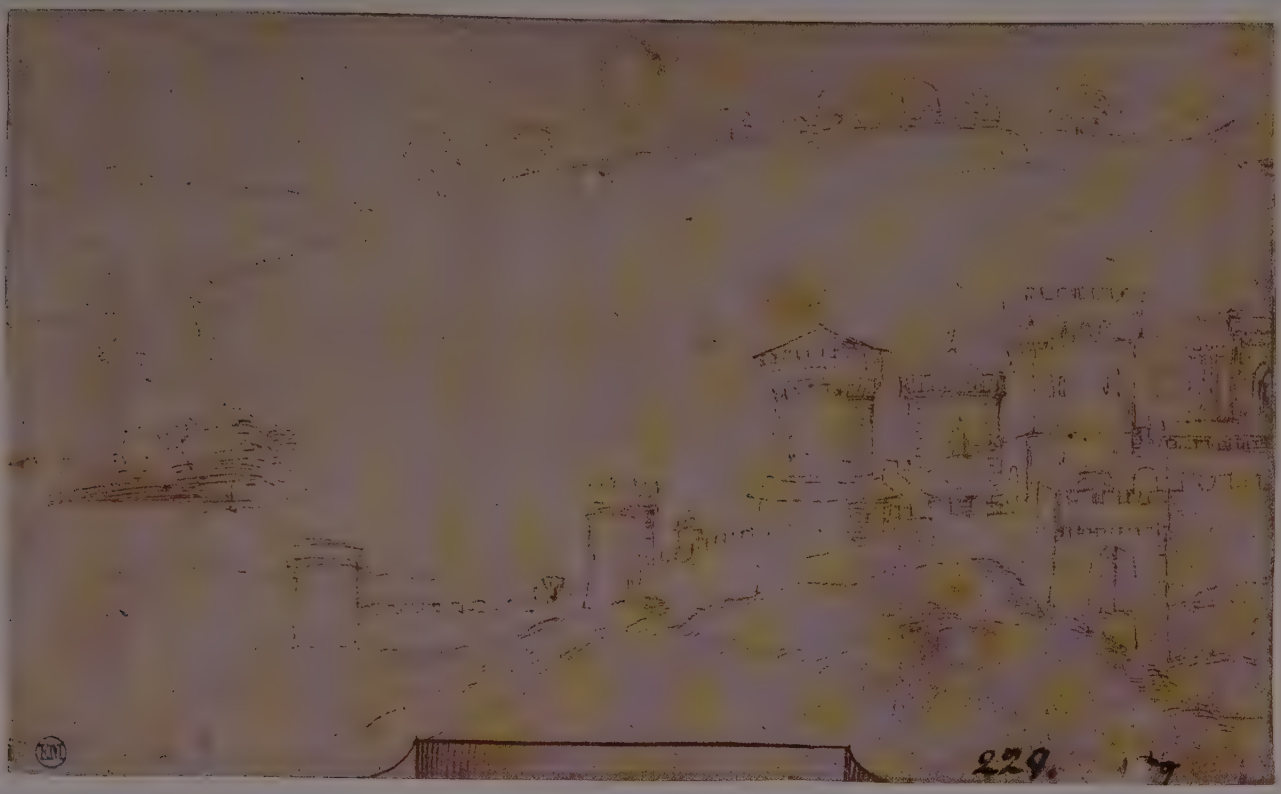
Cat. 38
DESIDERIO DA SETTIGNANO
Attribution moderne : Francesco di Simone Ferrucci
Projet d'autel
Londres, Victoria & Albert Museum, 4903

Cat. 39
SANDRO BOTTICELLI
Attribution moderne : École de Sandro Botticelli
Tête d'homme coiffé d'un bonnet. Homme drapé, s'inclinant vers la droite
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 678

Cat. 40
GERINO D'ANTONIO GERINI DA PISTOIA
Évêque assis, bénissant
Stockholm, Nationalmuseum, NMH Anck. 324

Cat. 41
VITTORE CARPACCIO
Attribution moderne : École de Luca Signorelli
Scène allégorique
En partie haute du montage : *Portrait de Carpaccio* gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?)
Londres, The British Museum, 1895-9-15-807

Cat. 42
RAFFAELLINO DEL GARBO
Le Christ ressuscité
Londres, The British Museum, Pp, 1-32



Cat. 43
RAFFAELLO SANTI (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo
Vue d'une ville avec mur d'enceinte
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 275/1863

Cat. 44
RAFFAELLO SANTI (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo
Maisons sur la rive élevée d'un fleuve enjambé par un pont, montagnes
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 276/1863 (recto)

Cat. 45
RAFFAELLO SANTI (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo
Vue d'une vallée traversée par un fleuve et environnée de collines
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 279/1863

Cat. 46
LORENZO DI CREDI
Tête de femme vue de trois quarts, les cheveux retenus par une résille
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1783

Cat. 47
LORENZO DI CREDI
Projet de monument funéraire
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1788

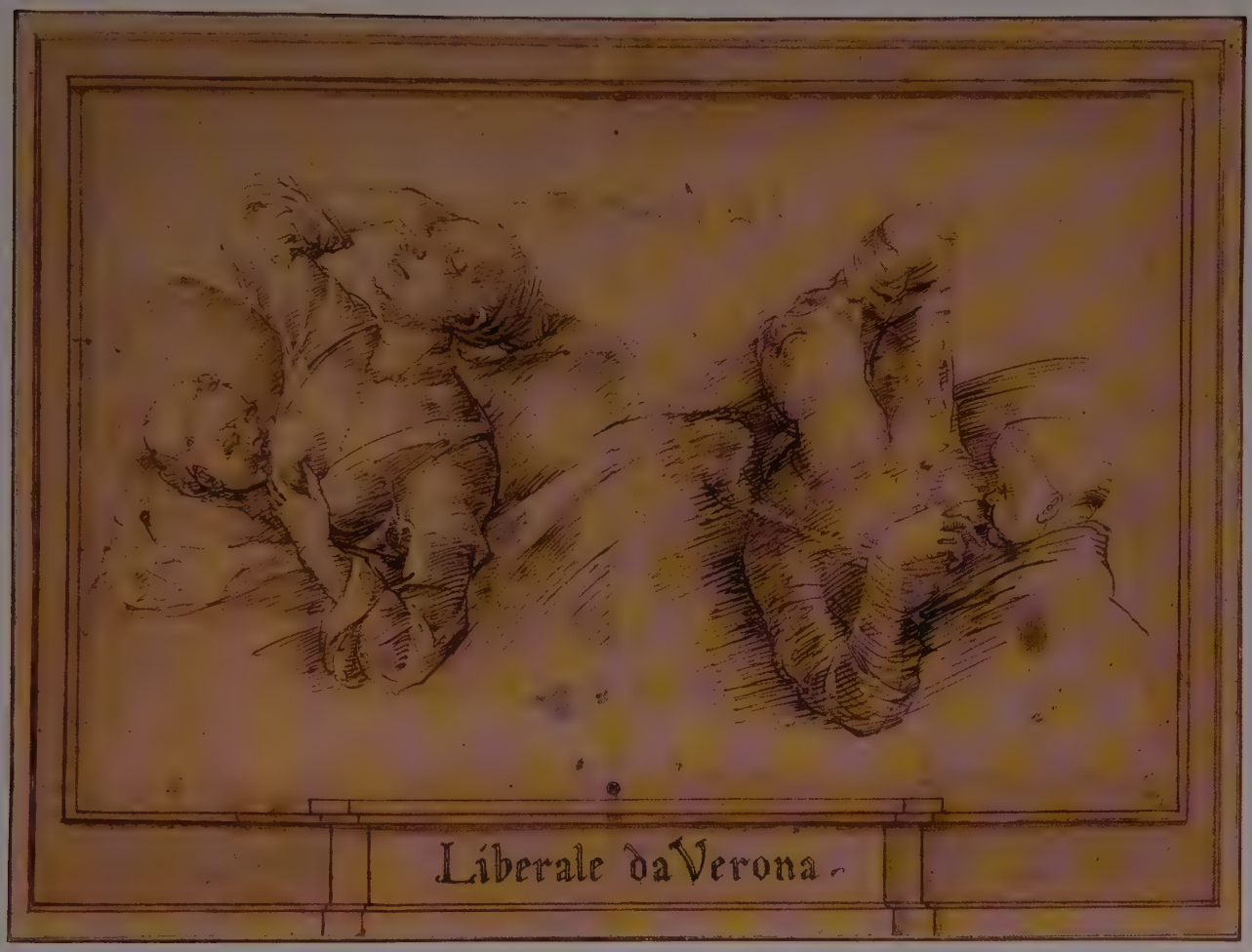
Cat. 48
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : d'après Baldassarre Tommaso Peruzzi
Projet de plat circulaire aux scènes de l'histoire de Moïse et de Joseph
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4259

Cat. 49
ANDREA DEL SARTO
Dragon dévorant un serpent
En partie haute du montage :
Portrait d'Andrea del Sarto gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?),
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1724 et Inv. 1724.2

Cat. 50
ANDREA DEL SARTO
Fragments d'études de mains et de pieds
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1679

Cat. 51
GIOVANNI BATTISTA RAMENGHI
Guerrier vêtu à l'antique, debout, tenant une lance
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 8894

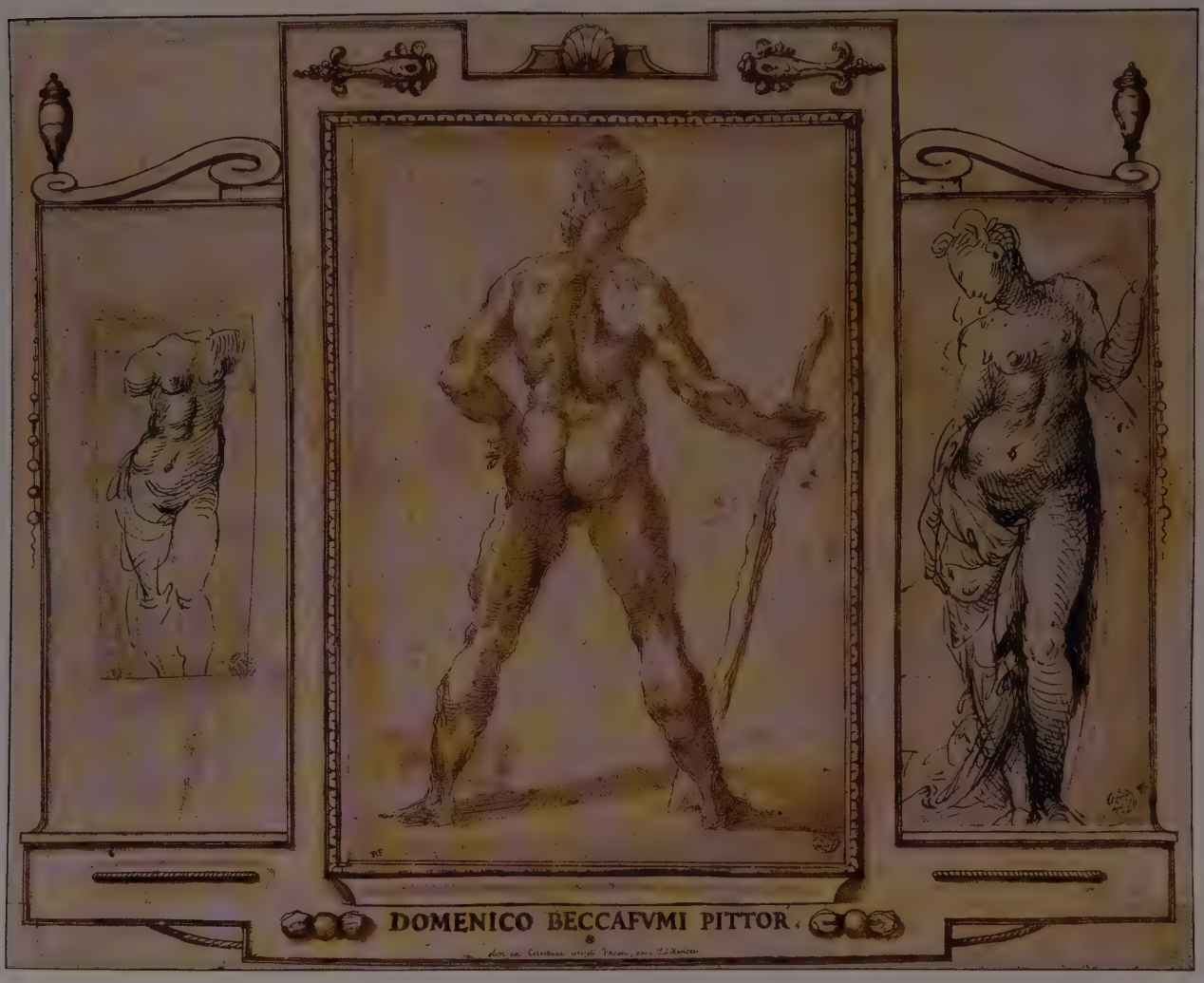
Cat. 52
FRANCIABIGIO
Retable de saint François d'Assise
En partie haute du montage :
Portrait de Franciabigio gravé sur bois
par Cristoforo Coriolano (?)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1202



Cat. 53
LIBERALE DA VERONA
Deux études de femme allaitante
Vienne, Albertina, 17617

Cat. 54
BATTISTA DEL MORO
Le Christ mort, soutenu par deux anges et pleuré par la Vierge
La Flagellation du Christ
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5080, 5080.bis

Cat. 55
LEONARDO CUNGI
L'Adoration des bergers
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1112



Cat. 56
DOMENICO BECCAFUMI
Torse de femme, vu de face : Vénus (?)
Hercule, de dos, les jambes écartées, tenant sa massue
Figure féminine debout, de face : Vénus (?)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 255, 255.bis, 255.ter

Cat. 57
BACCIO BANDINELLI
Attribution moderne : Marco del Moro
Le Christ et la Samaritaine
Musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 2799

Cat. 58
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Baccio Bandinelli
Neptune domptant des monstres marins
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 122

Cat. 59
BACCIO BANDINELLI
Homme nu agenouillé, de profil, se déchaussant
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 105

Cat. 60
BACCIO BANDINELLI
Allégorie du Péché originel
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 27

Cat. 61
PAOLO FARINATI
Triomphe du doge Giacomo Foscarini (1570-1622)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 4875

Cat. 62
PAOLO FARINATI
Saint Jérôme au désert
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 4847

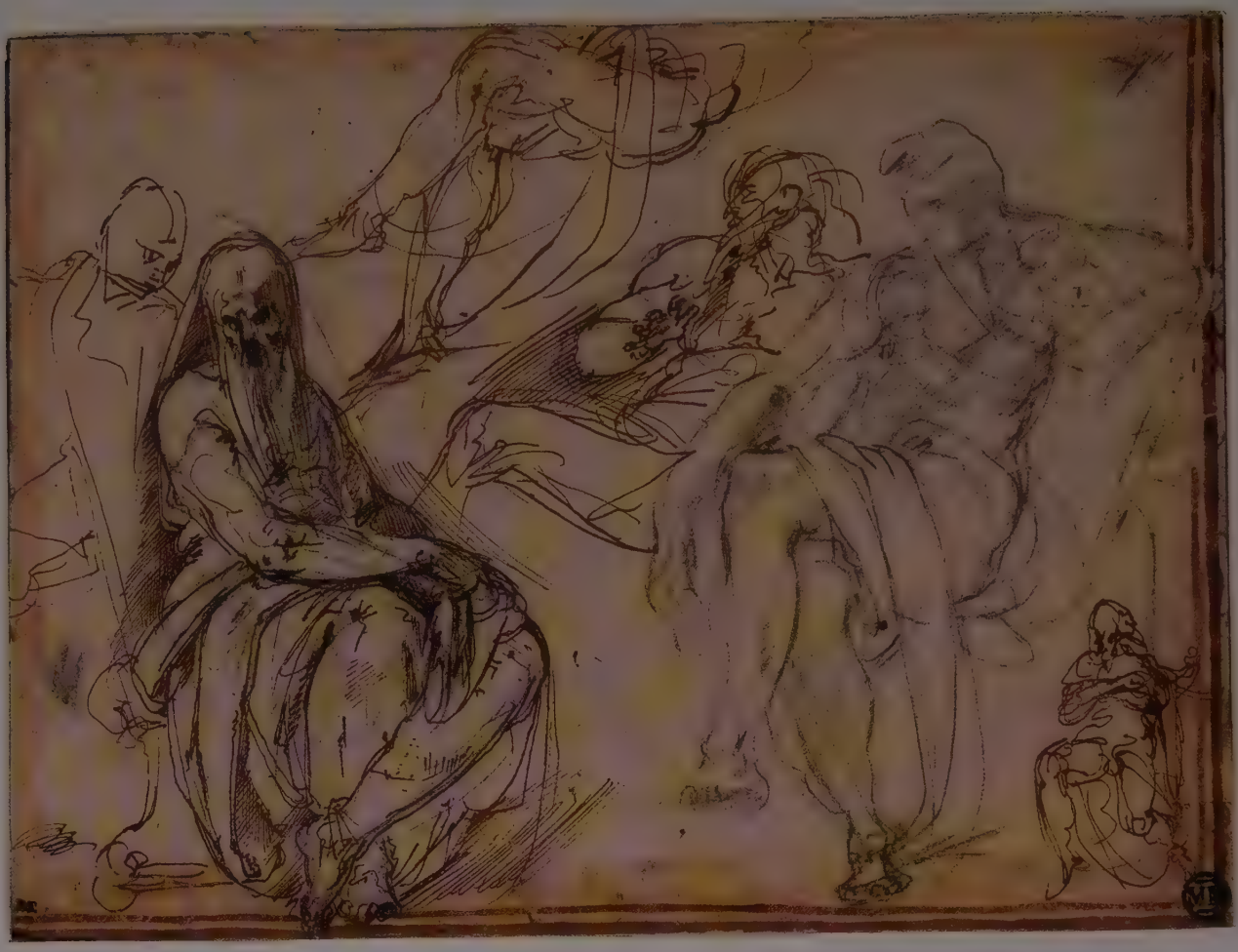
Cat. 63
GIROLAMO MUZIANO
La Stigmatisation de saint François
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5107

Cat. 64
JACOPO ROBUSTI, dit TINTORETTO
Déploration du Christ
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5371

Cat. 65
ANDREA SCHIAVONE
La Cène
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5450

Cat. 66
FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
L'Incrédulité de saint Thomas
Saint Jérôme pénitent au désert, prié par un religieux
Saint Jean l'Évangéliste
Figure d'homme nu, vu de face
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1642, 1642 A, 1642 B, 1642 C

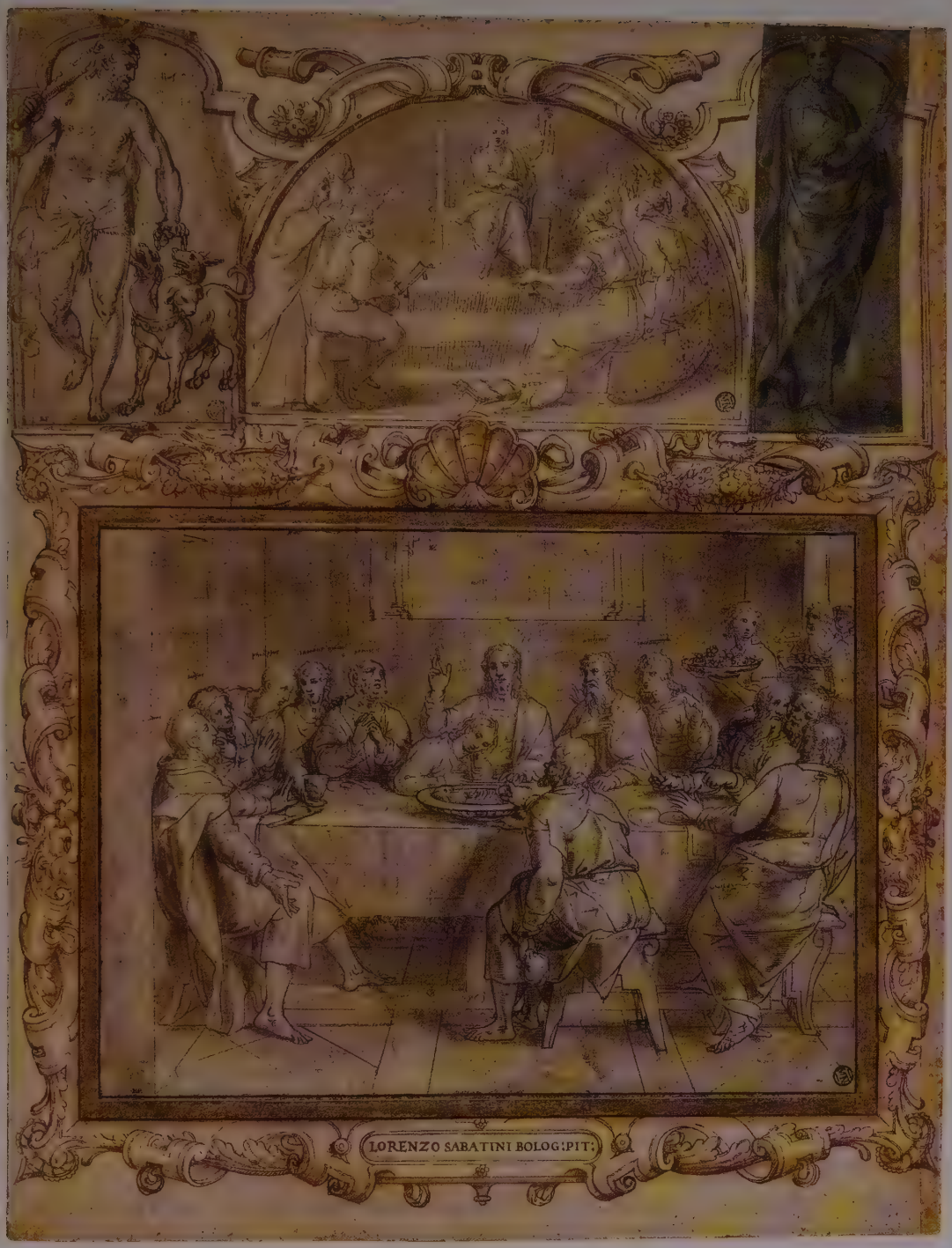
Cat. 67
FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
Nu féminin voilé
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1648



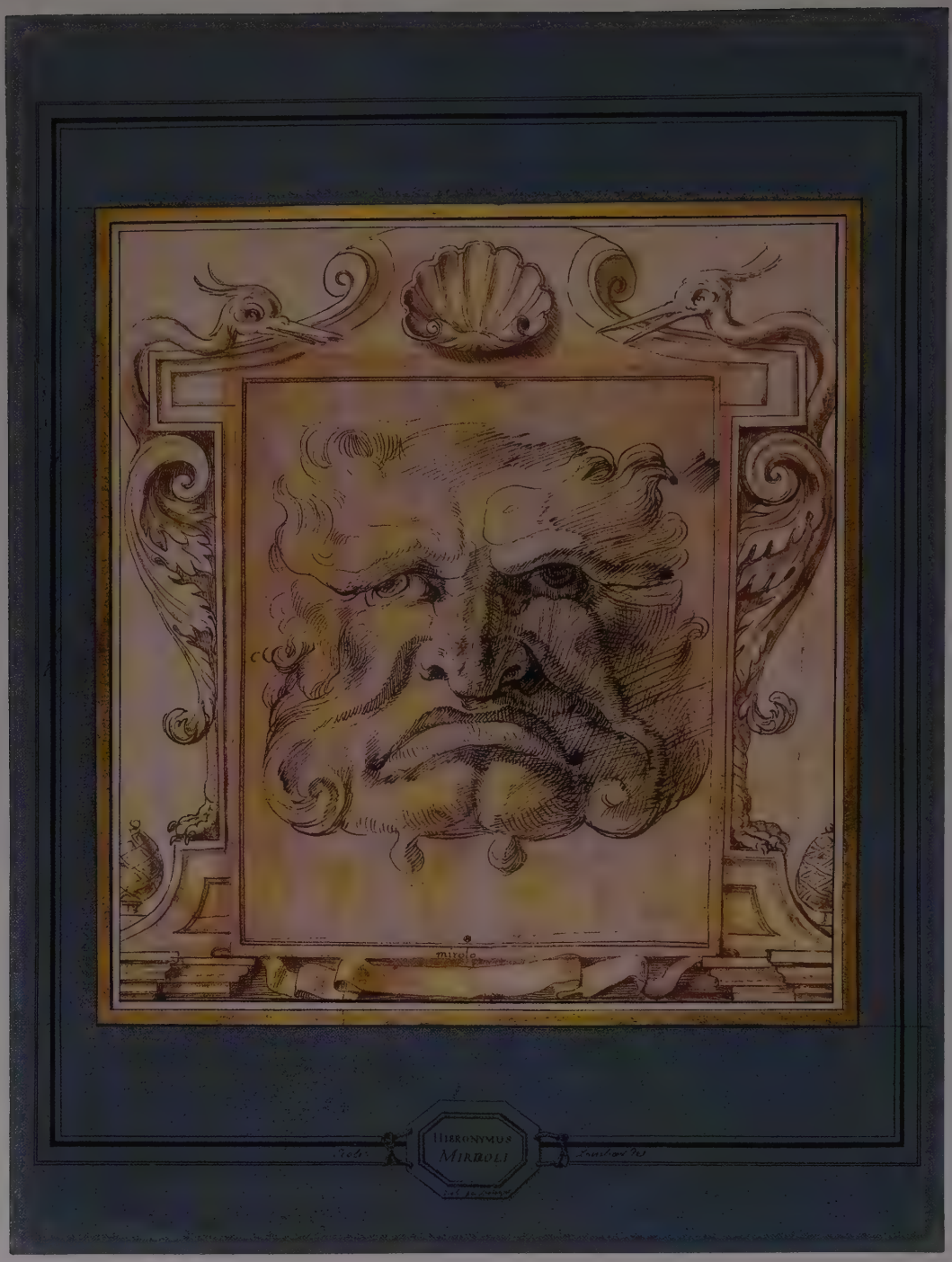
Cat. 68
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Giovanni Battista Franco
Études de figures
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 4985

Cat. 69
SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Giovanni Battista Franco
Étude de soldats
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 4958

Cat. 70
FRANCESCO PRIMATICCIO
Pan assis sur les nuées, entouré de putti
Vénus assise sur les nuées
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 8563, 8563.bis



Cat. 71
LORENZO SABATINI
Hercule, debout, tenant Cerbère enchaîné
Jésus au Temple parmi les docteurs
Saint Pierre
La Cène
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 9008, 9008.A, 9008.B, 9008.C



Cat. 72
GIROLAMO MIRUOLI
Mascaron
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 8399

Cat. 73
BARTOLOMEO AMMANATI
Attribution moderne : Giulio Clovio
Statue colossale d'Hercule, entourée de personnages qui la contemplent ou la dessinent
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 48

Cat. 74
TOMMASO MANZUOLI, dit MASO DA SAN FRIANO
Guerrier antique et vieillard assis jouant la lyre, figures
Figure d'homme debout, de profil, drapé
Figure de religieux, debout, en prière
Le Repas chez Simon le Pharisien
Saint Michel terrassant le dragon
Figure féminine drapée, volant près d'un vieillard nu endormi
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1306, 1306.A, 1306.B, 1306.C, 1306.D, 1306.E

Cat. 75
SANTI DI TITO
Les Pèlerins d'Emmaüs
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1929

Cat. 76
GIORGIO VASARI
La Chasse d'Amour
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 2169

Cat. 77
LUCIO DA TODI
Attributions modernes : Giorgio Vasari ;
école de Giorgio Vasari
Le Martyre de saint Sébastien (?)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 1963

Cat. 78
FRANCESCO MARIA DA CORNAZZANO,
dit ZOPPINO
Bataille de tritons
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 6307

Cat. 79
FELICE PINARICCIO
*Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexan*drie
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 8506

Cat. 80
SERAFINO DA VERONA
Adam et Ève chassés de l'Éden, d'après Paolo Farinati
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5459

Cat. 81
GIULIO DEL MORO
Attribution moderne : Marco del Moro
Diane et Endymion, ou Vénus et Adonis
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 5083

LA COLLECTION GADDI LES DESSINS

Somptueuse, et vaste dans les goûts dont elle était le reflet, la collection du cavalier Gaddi s'étendait des peintures, des sculptures antiques et modernes, des pierres précieuses ou des dessins jusqu'aux livres imprimés et aux spécimens botaniques qui peuplaient la Casa dell'Orto et ses jardins, avec une telle profusion que personne, à l'exception des Médicis, ne pouvait se vanter de rien qui fût comparable[1]. Comme on le sait, le testament de Niccolò avait établi que la collection devait être intégralement conservée dans son état originel et que l'accès en serait accordé aux personnes de qualité. L'inventaire de ses biens dressé en 1591 signale notamment, au milieu d'un grand nombre d'estampes et de dessins, onze portefeuilles de dessins de peintres – *dissegni di pittori*[2]. De l'inventaire de 1628, nous apprenons que ces mêmes dessins étaient chronologiquement ordonnés et que toutes les feuilles portaient le nom de leur auteur – *con li loro nomi*. Plusieurs reliures contenaient des œuvres contemporaines – *dissegni dal 1557 al 1589* –, et le tout était accompagné d'un index alphabétique d'artistes – *i nomi per alfabeto di diversi pittori et architetti fiorentini e di altri paesi*[3]. C'est cet ensemble particulier qui, comme Andrew Morrogh l'a récemment montré, était orné de la plupart des montages ornementaux que la tradition a associés au *Libro* vasarien[4]. Ces montages constituaient avant tout un mode d'exposition et d'enrichissement des dessins destiné à fasciner les visiteurs.

Les agents de Niccolò écumaient le marché de l'art, en Italie comme à l'étranger, à la poursuite d'objets destinés à l'ornement de son « beau cabinet ». Les lettres qui lui sont adressées de Venise, de Bologne, de Rome et d'Anvers entre 1574 et 1585 témoignent du zèle avec lequel il était servi. Plusieurs d'entre elles, publiées pour la première fois par Bottari en 1759[5], ont spécifiquement trait à l'achat de dessins et révèlent un florissant trafic. À côté de personnages tels que l'antiquaire bolonais Ercole Basso, l'architecte Giovannantonio Dosio, les peintres Felice Pinariccio et Joris Hoefnagel, qui combinaient leur activité avec le commerce d'art, les marchands de dessins professionnels se rencontrent déjà. Une feuille, au moins, chez Gaddi, cadeau probable de Francesco I, est issue du *Libro* (cat. 12).

Des allusions éparses dans les lettres de ses correspondants laissent entrevoir quels étaient les artistes que Gaddi et ses contemporains admiraient, et d'autres détails sont fournis par les inventaires de la collection. Les agents recevaient des listes de noms, et les propriétaires de dessins devaient être incités à accepter leur envoi à Florence à des fins d'agrément. Les artistes représentent un large spectre de la création en Italie : Giovanni Bellini, Giovanni Francesco Caroto, Michel-Ange, Raphaël, Sebastiano del Piombo, Domenico Campagnola, Giulio Clovio, Perino del Vaga, Primaticcio, Daniele da Volterra, Taddeo Zuccaro, Girolamo Muziano et Federico Zuccaro. De vivantes discussions sur les attributions sont rapportées et des experts, dont le Bolonais Bartolomeo Passarotti, sont

Fig. 16.
Filippino Lippi (Gaddi), Sandro Botticelli, Filippino Lippi et Raffaellino del Garbo (attributions modernes), Encadreur Principal (montage), *Dix feuilles d'études de figures.* Washington, National Gallery of Art, inv. 1991.190.1 (recto).

invités à donner leur opinion[6]. Une acquisition particulièrement remarquable apparaît dans les lettres écrites de Rome par Dosio en 1578 et 1579, celle du carton de Raphaël, aujourd'hui perdu, pour la fresque de *La Reine de Saba visitant Salomon*, peinte aux Loges du Vatican entre 1517 et 1519[7]. On pouvait encore contempler ce monument en 1628, exposé dans la galerie du premier étage[8]. Une autre œuvre importante, visible en cette même année à la Casa dell'Orto, était une grande feuille encadrée pour le *Jugement dernier – un quadro grande dipintovi il Giuditio in carta di Michelagnolo* – achetée à Dosio en 1579[9].

Il semble que Gaddi ait eu une inclination pour les dessins de figures et de compositions très achevés – *disegni finiti*[10] –, mais sa collection comprenait aussi des études d'animaux, de paysages et d'objets décoratifs. Bien que réunie sur le critère de la qualité et de la diversité historique, elle semble avoir reflété un goût personnel pour l'Italie du Nord. C'est ainsi qu'Ercole Basso, à la recherche diligente de dessins en Lombardie et en Vénétie, se plaint depuis Venise, en 1574, de la difficulté à en trouver dans ces contrées, « pour ce que ces peintres peignent sans dessiner » – *essendo che questi pittori dipingono senza disegnare*[11].

Gaddi ne limitait pas ses intérêts à l'art italien, mais achetait également à l'étranger. En 1579, Joris Hoefnagel lui envoyait d'Anvers trente-cinq feuilles flamandes et allemandes. Il s'agissait d'œuvres d'Albrecht Dürer, Lucas Van Leyden, Patinir, Hans Holbein, Maerten Van Heemskerck et Hieronymus Bosch[12]. Niccolò, enfin, qui se passionnait pour cet art, fut également précurseur dans la reconnaissance du dessin d'architecture comme digne de l'attention d'un collectionneur de qualité.

Le parfait révélateur de la fierté de Gaddi envers ses collections réside dans ces montages fort élaborés à l'intérieur desquels il fit sertir ses dessins de peintres. Afin de créer une mise en scène qui fût à la hauteur du prestige de ses trésors, il convoqua, avec l'aide de ses monteurs, toute la gamme de l'ornement contemporain. Les modèles s'étendent des façades d'architecture, des encadrements de retables, de portes et de fenêtres jusqu'aux frontispices et aux bordures décoratives des livres. Jamais les monteurs ne se répètent, et chaque objet est spécifiquement et individuellement conçu. Bien que la plupart des montages Gaddi aient été déposés par les collectionneurs suivants, comme le furent ceux du *Libro*, de nombreuses feuilles sont demeurées intactes, notamment celles qui forment le spectaculaire ensemble du Louvre[13].

Ce n'est que récemment que les montages ornementaux conçus pour Gaddi ont fait l'objet d'un examen approfondi quant à leur typologie, à leur style graphique et au détail technique de leur composition et de leur stratification, afin de les distinguer de ceux du *Libro*[14]. On a montré, de manière convaincante, que cinq de ces montages incorporent, en totalité ou en partie, l'emblème des Gaddi (cat. 30-33)[15]. Un second élément caractéristique, bordure rectangulaire de type architravé, composée de trois ou quatre lignes tracées à la règle et ombrée au lavis, se rencontre sur dix-neuf montages, dont quatre de ceux qui portent l'emblème (cat. 31, fig. 16)[16]. Andrew Morrogh a attribué cent soixante-cinq montages, fragments de montages et dessins portant seulement une inscription à des artistes ayant ainsi travaillé pour Gaddi. La majorité (incluant tous ceux possédant l'*impresa*) sont par lui assignés à un artiste qu'il nomme Encadreur Principal, *Chief Framer*, dont le travail est constant et de très haute qualité (fig. 16). Une douzaine de montages relèvent d'un Second Encadreur, et six autres mains peuvent être distinguées, responsables chacune d'une ou deux feuilles[17].

Parmi les collectionneurs de la période, Gaddi se signale par le fait, assez inhabituel, qu'il agrémente ses dessins d'attributions généralement fiables pour ce qui est des artistes les plus proches dans le temps. Chaque montage comprenait une ou plusieurs feuilles attribuées à un même auteur, désigné avec soin par son portrait gravé et par son nom, imprimé ou manuscrit, à l'encre brune, dans un cartouche formant partie intégrante de la composition. En dehors de ces inscriptions soignées en capitales romaines ou en écriture gothique, quelques autres, en cursives, gardent la trace de la première pensée de Niccolò devant l'œuvre anonyme, avant que l'attribution définitive ne soit établie (cat. 40). Cette attribution est parfois modifiée ultérieurement, comme sur le dessin de Paolo Veronese, au Louvre (cat. 54). Ici, l'inscription calligraphiée est barrée et le dessin correctement caractérisé, en cursive, comme de Battista del Moro.

Dix-huit des montages dessinés pour Gaddi incorporent en partie haute, au centre, le portrait sur bois gravé de l'artiste dont ils renferment le dessin (cat. 34, 41, 49, 52)[18]. Ces bois, harmonieusement intégrés à l'encadrement, sont modelés et ombrés à la plume et au lavis. Ils ont été reconnus comme provenant des *Ritratti de' più eccellenti pittori, scultori et architetti contenuti nelle Vite di Messer Giorgio Vasari, pittore et architetto Aretino*, compendium des portraits de l'édition Giunti, publié séparément en 1568[19]. Un neuvième montage, orné d'un édicule vide, appartient également à l'ensemble Gaddi[20]. La décision prise par les Giunti de n'imprimer les *Ritratti* que sur le recto de chaque page a facilité leur utilisation dans ce genre de contexte. Il ne fait aucun doute que Gaddi a introduit les portraits gravés afin de souligner le parallèle entre sa propre collection et les *Vies*.

Les dessins ont été montés sur des feuilles de très grandes dimensions qui furent conservées libres dans onze portefeuilles dont les formats, enregistrés par l'inventaire de 1628, étaient le *foglio imperiale*, de

74 centimètres sur 50, environ, le *grande* et l'*ordinario*. La dimension moyenne des montages Gaddi subsistants varie légèrement autour d'une moyenne de 60 centimètres sur 46. Ils sont fréquemment retaillés et fragmentaires. Chacun consistait en un feuillet portant un ou plusieurs dessins sur le recto et sur le verso, ou percé d'une fenêtre permettant de montrer les deux côtés d'une même œuvre, et dont *l'une et l'autre face* était ornée d'un cadre. Dix montages, dans le fonds du Louvre, ont une largeur deux fois supérieure à la moyenne. Ces formats doubles, employés pour les grandes compositions horizontales, constitués de deux feuilles jointives, étaient probablement pliés. La plupart des montages du Louvre, enfin, sont ornés d'une large bande dorée à la feuille, qu'Everhard Jabach y avait ajoutée avant de les vendre à Louis XIV, en 1671. Jabach avait également fait déposer, de manière systématique, les dessins de l'une des faces de chaque montage, ensuite contrecollée sur carton. Ces dessins déposés ne sont pas, à l'heure actuelle, identifiables comme tels dans la collection.

En ce qui concerne l'aspect technique, les montages Gaddi suivent quelques règles fondamentales. Ils sont réalisés à la plume, au pinceau fin et à l'encre brune, sur un dessin sous-jacent à la pointe de métal ou à la pierre noire. Les hachures à la plume sont discrètes, employées uniquement afin de renforcer les ombres posées au lavis. Les hachures croisées sont rarement utilisées. Contrairement à une croyance commune, il n'existe pas de faux encadrements Gaddi, forgés par Jabach au cours de ses manipulations, parmi les feuilles du Louvre. Toutes suivent la même technique type, à la plume et à l'encre, plus ou moins rehaussée de lavis (cat. 66). Les originaux tracés sur les versos, désormais inaccessibles en raison du doublage, sont cependant visibles au recto, à l'œil nu, par transparence, l'encre métallo-gallique ayant diffusé à l'intérieur du papier, comme en lumière transmise. Le *design* de ces montages répond à une dynamique propre. Dans certains cas, ils sont en élégante harmonie avec les dessins (cat. 33), dans d'autres ils les dominent plutôt que de les mettre en relief (cat. 74). Parfois, ils en proposent le commentaire, comme font les termes en pleurs de la *Diane et Endymion* de Marco del Moro (cat. 81). Les dessins sont retaillés, agrandis, complétés et restaurés afin d'obtenir la symétrie et l'équilibre des lignes et des plages colorées de l'ensemble de la feuille. À la liberté graphique de Vasari et à la vivacité de Zucchi se sont substitués une application méthodique, une stricte symétrie bilatérale et un haut degré de finition. La figure humaine est rare dans le vocabulaire pictural des montages Gaddi, dominé par l'architecture et par les éléments purement décoratifs.
La plupart des encadrements Gaddi possèdent un caractère plastique qui semble autoriser leur exécution en pierre (cat. 64), en stuc, ou sous forme de cadres de tableaux en bois (cat. 71). À l'examen, cependant, ils révèlent une spatialité souvent problématique. Un parfait exemple en est offert par l'invention paradoxale, œuvre de l'Encadreur Principal, qui orne le recto du montage double face de la National Gallery of Art de Washington (fig. 16), et déploie quatre feuilles attribuées à Filippino Lippi, dont le nom est inscrit, en bas, sur un cartouche[21]. La composition se scinde en deux registres horizontaux. Le dessin de figures, dans la partie inférieure, toujours assigné à Filippino, est enchâssé dans une structure architecturale en forme de cheminée, comprenant un socle en ressaut, de robustes volutes, un entablement d'où chutent des guirlandes de fleurs et de fruits, et un couronnement en amortissement. Les trois dessins supérieurs – la belle étude de jeune homme est aujourd'hui donnée à Sandro Botticelli – reposent sur un plan dont la relation à cette architecture se plaît à jouer de contradictions apparentes, à la fois posé au droit de l'entablement et touchant, à droite et à gauche, au sommet du couronnement pourtant situé dans la profondeur. Le cartouche intermédiaire, clairement posé *sur* la modénature d'entablement, réussit la prouesse abstraite de passer *sous* les deux dessins centraux *devant* lesquels il est censé se tenir. En dépit de cette apparence d'inconsistance dans l'organisation des masses, l'Encadreur Principal a atteint son but et parfaitement unifié la feuille.

Fig. 17.
Giovannantonio Dosio, *Élévation intérieure de la chapelle Niccolini, S. Croce, Florence*, détail. Florence, Gabinetto Disegni e Strampe degli Uffizi, inv. 3216 A.

Andrew Morrogh a démontré, de manière convaincante, qu'une quinzaine de montages Gaddi dénotent l'influence de Dosio, et suggéré que l'architecte a lui-même conçu, sinon tous ces encadrements, du moins certains d'entre eux[22]. Tel est le cas de celui des *Pèlerins d'Emmaüs*, de Santi di Tito, au Louvre (cat. 75), que Morrogh attribue à l'Encadreur Principal. Le concept est de l'invention de Dosio, en particulier les pilastres en gaine sur les côtés de la structure, encaissés dans les ressauts du chambranle. Le torse caractéristique des termes est ici typiquement remplacé par une forme purement architectonique, large bloc émergeant juste en dessous du chapiteau.

Autres exemples de l'influence de Dosio, les montages de la fameuse double feuille aux scènes du *Martyre de saint Potit*, aux Beaux-Arts de Paris (cat. 34), en lesquels Erwin Panofsky voyait les premières pages du *Libro* vasarien[23]. Les cadres du Cimabue, avec leur clair-obscur nettement défini, se distinguent parmi tous ceux qui furent dessinés pour Gaddi. Leur grand intérêt, comme le notait Panofsky, tient au fait qu'ils simulent des structures gothicisantes, alors qu'ils datent d'une période où l'architecture gothique était sévèrement critiquée, et l'avait été notamment par Vasari. Que le dessin ait été non pas de Cimabue mais une copie, de la fin du XIV^e^ siècle, d'après un cycle peint du

temps de Cimabue, n'a pas dissuadé Gaddi de l'attribuer à la main du maître, l'important étant l'aura du fondateur de la peinture italienne que l'œuvre transmettait. Andrew Morrogh, étudiant l'encadrement du recto, qui porte le bois gravé, a montré qu'on pouvait y déceler de fortes réminiscences des dessins de présentation informels de Dosio, où la précision du tracé de la plume se trouve associée au même traitement abrupt et vigoureux du lavis. L'analogie est frappante avec les projets conçus par Dosio, entre 1579 et 1582, pour la chapelle Niccolini de Santa Croce, à Florence (fig. 17). Dans la configuration particulière des pilastres associée à *l'arc brisé* qui résulte de la projection de la voûte sur le plan d'élévation, l'inventif architecte pourrait avoir eu la vision intuitive du portail approprié au dessin de Cimabue.

D'un caractère plus strictement décoratif sont les nombreux montages qui usent du riche répertoire de formes – masques, vases, bouquets, guirlandes, oiseaux, coquilles, enroulements – qui fut monnaie courante à Florence des années 1560 à 1580 (cat. 60). L'Encadreur Principal se joue parfois du langage de l'architecture de la Renaissance. Colonnes, pilastres, entablements, architraves sont soumis au principe de métamorphose biomimétique, comme dans le splendide encadrement, au Louvre, du *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* de Felice Pinariccio (cat. 79)[24], peintre bolonais non cité dans les *Vies*, mais qui fut l'un des correspondants de Niccolò. La prolifération ingénieuse de deux créatures composites, inspirées du monde des grotesques, vient à engendrer l'édicule d'une fenêtre, véritable chef-d'œuvre des arts décoratifs. Aux angles supérieurs, d'une patte d'animal, d'une feuille, d'une paire de volutes et d'un membre replié, d'homme ou de batracien, naissent les rampants d'un fronton brisé. Des masques de satyres en sortent, pour venir à former des chapiteaux pleins d'esprit.

Vasari avait jugé que le meilleur moyen de montrer un dessin était de le faire encadrer par un artiste. Niccolò Gaddi, qui conçut sa collection à l'ombre vasarienne, reprit l'idée, car elle répondait fondamentalement à son projet, qui était d'exposer ses œuvres au public. Le travail de montage commença vraisemblablement vers le milieu des années 1570 et dut se poursuivre jusqu'à la fin de la décennie suivante. Les montages Gaddi, dont le Cimabue ouvrait la série, plus élaborés et plus achevés que ceux du *Libro*, offraient à ses dessins une prestigieuse mise en scène, et le recours aux portefeuilles permettait de les manipuler et de les présenter avec une grande facilité.

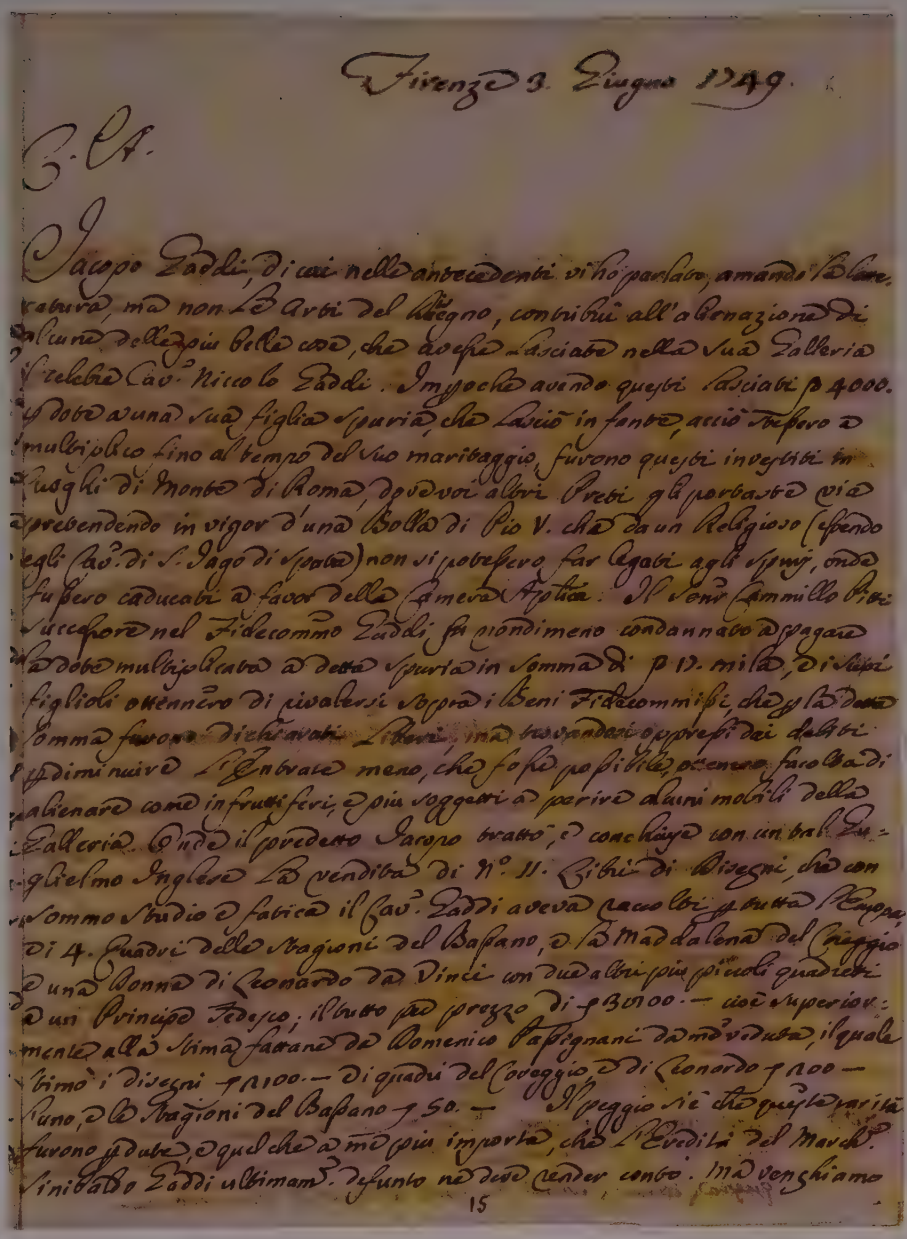
1. Lugt 2807e ; Accidini Luchinat 1980 ; Barletti et Morrogh 2011 ; et Morrogh 2018.
2. Inventaire des biens de Niccolò di Sinibaldo Gaddi, Casa dell'Orto, 24 novembre 1591, ASFi, Ospedale della SS. Trinità detto Incurabili, Testamenti e donnazioni, filza 9, inserto 8, cc. 78r – 84r, voir fol. 81r : « Nella seconda camera della sala […]. Un armadino di noce profilato d'oro d'entrovi undici libri sciolti di dissegni di pittori […]. » Cité par Morrogh 2018, p. 32.
3. Inventaire non publié des biens de Camillo Pitti Gaddi, Casa dell'Orto, 11 juin 1628, ASFi, Notarile Moderno, Notaio Jacopo Cortese Pinelli, Prot, n° 10481, cc. 7r – 151r, voir fol. 50r.
4. Morrogh 2018.
5. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CVI-CLVII.
6. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CXXII.
7. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CXLIV-CXLVI.
8. Inventaire de la Casa dell'Orto, le 11 juin 1628, fol. 53r : « Segue nella terza stanza di galleria [di sopra]… Una Saba che adora Salamone disegno di Raffaello lungo due terzi alto mezzo braccio… ».
9. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CXLV-CXLVI. Inventaire de la Casa dell'Orto, le 11 juin 1628, fol. 67v : « […] Nella soffitta sopra la camera della loggia… Un quadro grande dipintovi il Giuditio in carta di Michelagnolo"… ».
10. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CLIV ; voir aussi Popham 1936.
11. Ibid.
12. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, CXX.
13. Monbeig Goguel 1972 ; Paris 1977-1978 ; Py 2001.
14. Morrogh 2018.
15. Montages dans lesquels l'*impresa* Gaddi figure en son intégralité, avec ou sans le *motto* : Londres, The British Museum, inv. 1860,0616.49 ; Paris, Louvre, Inv. 3573 ; Oxford, Christ Church, inv. 1339 (recto). Et montages dans lesquels apparaît seulement la tête du faucon : Paris, Louvre, Inv. 6064 ; Washington, Museum of Fine Arts, inv. 1991.190.1 (recto).
16. Les montages présentant l'*impresa* Gaddi et la bordure rectangulaire de type architravé sont les suivants : Oxford, Christ Church, inv. 1339 (recto, verso) ; et Washington, Museum of Fine Arts, inv. 1991.190.1 (recto, verso). Pour d'autres exemples, voir Morrogh 2018, p. 35.
17. Morrogh 2018, p. 35 et fig. 27. Voir aussi, du même auteur, la publication à paraître sur le *Libro de' designi* de Giorgio Vasari.
18. Chatsworth House, inv. 961 (Baldovinetti) ; Chatsworth House, inv. 963 (Nanni di Banco) ; Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. EBA 381 (Cimabue) ; Paris, Louvre, Inv. 1202 (Franciabigio) ; Chatsworth House, inv. 962 (Luca della Robbia) ; Paris, Louvre, Inv. 1724 (Andrea del Sarto) ; Londres, The British Museum, inv. 1895-9-15-807 (Carpaccio) ; Oxford, Christ Church, inv. 1338 (Filippino Lippi).
19. Fischer 1981, p. 247 ; Charles Dempsey dans Arezzo 1981, voir au n° 11. Voir Moretti 2018.
20. Londres, The British Museum, inv. 1882-12-218-19.
21. Schenck [*et al.*] 2013.
22. Morrogh 2018, p. 36-40.
23. Ibid., fig. 31-33.
24. Morrogh 2018, p. 40, fig. 34.

LA DISPERSION

À la mort de Vasari, en 1574, son frère Pietro, héritier de ce que contenait la maison-atelier de Florence, Borgo Santa Croce, vint immédiatement faire présent du *Libro* au grand-duc Francesco I de' Medici[1]. Ni ce volume, ni, non plus, aucun dessin conservé en feuille libre ou en portefeuille ne se trouvent cités dans les inventaires des biens de l'artiste, possiblement parce qu'ils étaient considérés comme faisant partie des matériaux de l'atelier[2]. Le démembrement du Livre commença, présume-t-on, peu après son entrée dans les possessions des Médicis, puisque nous savons qu'un de ses dessins, au moins, passa chez leur familier Niccolò Gaddi (cat. 12). Des dessins issus du *Libro* finirent sans aucun doute par se retrouver également dans la vaste collection du cardinal Leopoldo de' Medici[3]. C'est ainsi que les plus de huit mille feuilles répertoriées dans la collection en juin et septembre 1673 ont été généralement considérées comme incluant des œuvres qui en provenaient. Sous la direction de son conseiller artistique, Filippo Baldinucci, les dessins de la collection de Leopoldo furent montés sur des feuilles numérotées et reliées en volumes, lesquels ne furent pas démembrés avant le début du XIX^e^ siècle. Nous pouvons donc être raisonnablement sûrs que la partie la plus ancienne de la collection des Offices renferme des dessins venant du *Libro*, privés de leur montage d'origine et désormais impossibles à identifier.

Au cours du transfert des collections médicéennes aux Offices, à la suite de la mort de Leopoldo, en 1675, près de quatre mille sept cents dessins, dit-on, furent rejetés et, semble-t-il, vendus[4]. Ainsi, dans les années 1790, l'écrivain écossais Pryse Gordon acheta-t-il, chez un marchand de Florence, quinze cents dessins de maîtres anciens, produit du « désherbage de la galerie », qu'il offrit en vente au collectionneur anglais William Young Otley[5]. Le fait que des dessins de prétendue provenance Vasari aient dérivé sur les eaux du marché à une date bien plus précoce encore est suggéré par le témoignage de Christoph Gottlieb von Murr, qui rapporte que des feuilles de la collection vasarienne, en quantité non spécifiée, avaient été acquises à Bologne, entre 1600 et 1615, par le collectionneur allemand Paul von Praun, après avoir été vendues par le neveu de Vasari, Giorgio Vasari le Jeune[6].

Baldinucci affirme, dans le supplément à ses *Notizie de' professori* publié à titre posthume en 1702, que cinq volumes composant le Livre – *cinque libri di disegni… che componevano il tanto rinomato Libro di Giorgio Vasari* – étaient demeurés en possession des héritiers du cavalier Gaddi (et avaient donc nécessairement, devait-on présumer, été acquis par lui avant 1591, vraisemblablement auprès des héritiers de Vasari), jusqu'à ce qu'ils soient estimés, afin d'être vendus, par le peintre Domenico Passignano[7]. Baldinucci n'indique pas la date de la vente, mais le récit de l'évaluation intervient à la fin de la biographie de Passignano, qui mourut en 1638. Ce témoignage, cependant, ne saurait être exact, car le *Libro* était entièrement passé entre les mains de Francesco I dès 1574. Baldinucci, apparemment, ignorait et l'étendue de l'ensemble mis en vente par la famille Gaddi (voir plus loin), et ce qui avait été la contribution personnelle de Niccolò à sa propre collection. Une ultime partie du vaste fonds graphique de Gaddi fut conservée par ses héritiers jusqu'en 1776, date à laquelle Gasparo Pitti Gaddi céda aux Offices quelque huit cents feuilles, huit volumes de dessins d'architecture et douze volumes d'estampes[8].



Au XVIII[e] siècle, l'antiquaire Giovanni Gaetano Bottari affirmait, dans sa *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura* (Rome, 1759), que *onze gros livres de dessins* avaient été vendus par les héritiers Gaddi, autour de 1640, *à un prince allemand dont on ne connaît pas le nom*[9]. Dix ans plus tôt, dans une lettre du 3 juin 1749 (fig. 18), la transaction lui avait été décrite de manière assez détaillée par son correspondant florentin Rosso Antonio Martini :

> Iacopo Gaddi, dont je vous ai parlé dans mes précédentes, aimant la littérature, mais non les arts du dessin, contribua à l'aliénation de certaines des plus belles choses que le célèbre cavalier Niccolò Gaddi avait laissées dans sa galerie.
>
> […] Se trouvant accablés de dettes, afin de diminuer le moins possible leurs revenus, [les fils de Camillo Pitti, qui avait recueilli la succession en vertu du fidéicommis Gaddi,] obtinrent la faculté

Fig. 18.
Lettre de Rosso Antonio Martini à Giovanni Gaetano Bottari, Florence, le 3 juin 1749. Rome, Biblioteca Corsiniana, 44 E 10, fol. 61r.

d'aliéner comme infructueux et plus sujets à périr certains meubles de la galerie. D'où vient que ledit Iacopo traita et conclut avec un certain *Guglielmo, un Anglais, la vente de onze livres de dessins qu'avec la plus grande diligence et fatigue le cavalier Gaddi avait rassemblés par toute l'Europe* [c'est nous qui soulignons ici et dans la suite], ainsi que des quatre tableaux des saisons de Bassano, de la Madeleine du Corrège et d'une dame de Léonard de Vinci, avec deux autres tableautins plus petits, *à un prince allemand*, le tout pour la somme de 3 800 écus, savoir supérieurement à l'estimation qui en avait été faite par Domenico Passignani, que j'ai vue, lequel estima les dessins 2 100 écus, les tableaux du Corrège et de Léonard 200 écus l'un, et les saisons de Bassano 50 écus. Le pire étant que ces raretés furent perdues…[10]

On remarquera que Martini, manifestement fort bien informé des affaires et des archives de la famille Gaddi, ne fait aucune allusion au *Libro* vasarien. La vente Gaddi a été mise en rapport avec l'acquisition, à Florence en 1636-1637, au profit de Thomas Howard, comte d'Arundel, par l'intermédiaire de son agent, le révérend William Petty, d'une collection désignée simplement comme *les dessins*, ou *les livres de Gaddi* : « *Gaddyes drawings* », « *Gaddyes bookes* »[11]. Au début de 1636, Arundel, grande figure de la cour de Charles Ier et l'un des collectionneurs d'art les plus âpres et les mieux informés qui aient été, envoyé par son roi en mission diplomatique auprès de l'empereur Ferdinand II, voyageait en Allemagne, d'où il envoya très probablement ses instructions relatives à l'acquisition Gaddi. La rumeur colportée d'une transaction sans doute conduite avec la discrétion coutumière peut aisément avoir transformé le comte anglais en *prince allemand*. Le lettré Jacopo Gaddi, petit-neveu de Niccolò, à qui Arundel acheta ses dessins, est indubitablement le *signor Gaddi* auquel l'écrivain anglais John Evelyn rendit visite en 1645, notant à ce propos, dans son *Journal*, « les diverses raretés, statues et peintures des meilleurs maîtres » qu'il avait vues dans sa résidence florentine[12].

On n'est guère surpris d'apprendre que ce fut Arundel qui acheta la célèbre collection de dessins de maîtres de Gaddi, car il avait été parmi les premiers, en Angleterre, à concevoir une passion pour cet art. Et son mariage, en 1606, avec Alathea Talbot, l'une des héritières du comte de Shrewsbury, lui avait apporté les moyens de collectionner sur une grande échelle. La correspondance d'Arundel avec Petty – son principal agent en Italie de 1633 à 1638 –, au cours de l'ambassade d'Allemagne, ainsi que celle du fils du comte, Henry Frederick, Lord Maltravers, révèlent les efforts déployés par Petty dans ses négociations de sculptures antiques, de peintures et de dessins, menées à Venise, à Florence et à Rome[13]. Le cardinal Francesco Barberini, neveu du pape Urbain VIII, sollicité afin de délivrer les autorisations nécessaires à l'enlèvement des antiquités acquises à Rome, alerta Petty sur le caractère exceptionnel de la collection Gaddi. Dans une lettre du 25 mars 1636, adressée à *l'Illustrissime signor Gulielmo Petty, à Rome ou à Florence*, Maltravers écrit : « Milord… espère que vous achèterez la statue du jeune homme et les dessins de Gaddi[14]. » Vers la fin de l'année, Arundel était personnellement engagé dans l'organisation du transport en Angleterre, par voie terrestre, de « nos dessins » et autres achats, allant jusqu'à dépêcher en Italie un émissaire particulier, muni d'instructions, ce qui suggère que la transaction avec Gaddi avait été conclue[15]. Par lettre du 22 janvier 1637, George Conn, représentant du pape à Londres, informe Barberini, à Rome, de ce que « le comte m'a dit qu'il avait acheté, sur recommandation de Votre Éminence, les dessins de Gaddi[16] ». L'acquisition de la statue de jeune homme, plus tard décrite par Evelyn comme « un buste de marbre estimé comme le plus antique en Italie[17] », échoua en raison du prix trop élevé qui en était demandé.

Lorsque la Guerre civile anglaise éclata, en 1642, Lord et Lady Arundel partirent en exil sur le continent. La plus grande part de leur collection fit également le voyage et demeura auprès de Lady Arundel, qui vécut aux Pays-Bas séparée de son mari, lequel s'était installé à Padoue. Les biens et les revenus du couple furent séquestrés par le Parlement, puis la mort du comte en 1646 contraignit

Lady Arundel, au début des années 1650, afin de solder les dettes de la succession, à se séparer de certains de ses trésors artistiques[18]. Après la mort de Lady Arundel à Amsterdam, en 1654, son seul fils survivant, William Howard, vicomte Stafford, déclara en sa propre faveur un testament nuncupatif qui disposait immédiatement d'une partie de la collection. Le litige successoral qui surgit alors entre les héritiers Arundel eut pour conséquence sa dispersion finale, tant par ventes que par partages[19]. Seul un petit nombre des dessins d'Arundel semble être resté en Angleterre. Aucun inventaire complet de la collection n'a été rédigé et, à ce jour, il n'a pas été possible d'en retracer avec précision le destin.

Pierre-Jean Mariette indique, dans son *Recueil de testes*, édition révisée de 1767, qu'un certain nombre de volumes de très grandes dimensions, dont il croyait qu'ils constituaient le *Libro* vasarien, avaient été apportés en France au milieu du XVII^e^ siècle, « plusieurs années après la mort du chevalier Nicolas Gaddi, auquel ils avoient appartenus[20] ». Il affirme plus loin que le démembrement des volumes n'intervint pas avant la seconde moitié du siècle, lorsqu'ils furent démontés par un marchand d'art français, l'abbé Quesnel, escomptant un plus grand profit de la vente de leur contenu pièce à pièce. On a conjecturé qu'il s'agissait là de l'essentiel de la collection Gaddi/Arundel, laquelle, après avoir été vendue par Lady Arundel ou par son fils, était réapparue en France avant d'y être dispersée entre différents collectionneurs. À ce propos, il convient de noter qu'un ensemble important de dessins italiens apportés de Flandres à Paris au début de 1668, et offerts en vente à Louis XIV, a été décrit par le physicien néerlandais Christiaan Huyghens, dans une lettre du 20 janvier 1668, comme provenant de la collection Arundel : « Une fort belle collection de desseins de Raphael et tous les autres bons maistres italiens, qu'un gentilhomme de Flandre [seigneur de Valcourt] qui est icy, a fait venir de chez luy, ayant esté chassé par la guerre [...]. Ces desseins vienent du Comte d'Arondel et l'on dit qu'il y en a de tres excellents[21]. »

Dans le cas du financier et collectionneur Everhard Jabach, né en Allemagne et installé à Paris en 1638, la théorie généralement admise est qu'il avait acquis la plupart de ses prétendus dessins Vasari à l'occasion de la dispersion de la collection Gaddi/Arundel. Jeune homme, Jabach avait séjourné à Londres, en 1636-1637, et y avait visité non seulement la collection royale, mais encore, présume-t-on, le célèbre cabinet d'Arundel, au moment même où les dessins Gaddi arrivaient d'Italie. Grâce à une lettre écrite des années plus tard, nous savons combien il avait été impressionné par les merveilles qu'il avait vues en Angleterre[22]. Jabach, cependant, n'a sans doute pas acquis la collection en bloc, car des dessins Gaddi ayant appartenu à Arundel se retrouvent dans d'autres collections parisiennes des débuts du XVIII^e^ siècle, parmi lesquelles les cent quinze grandes feuilles possédées par le marchand d'art Salomon Gautier, dont quelques-unes passèrent ultérieurement à Oxford, Christ Church (cat. 31)[23].

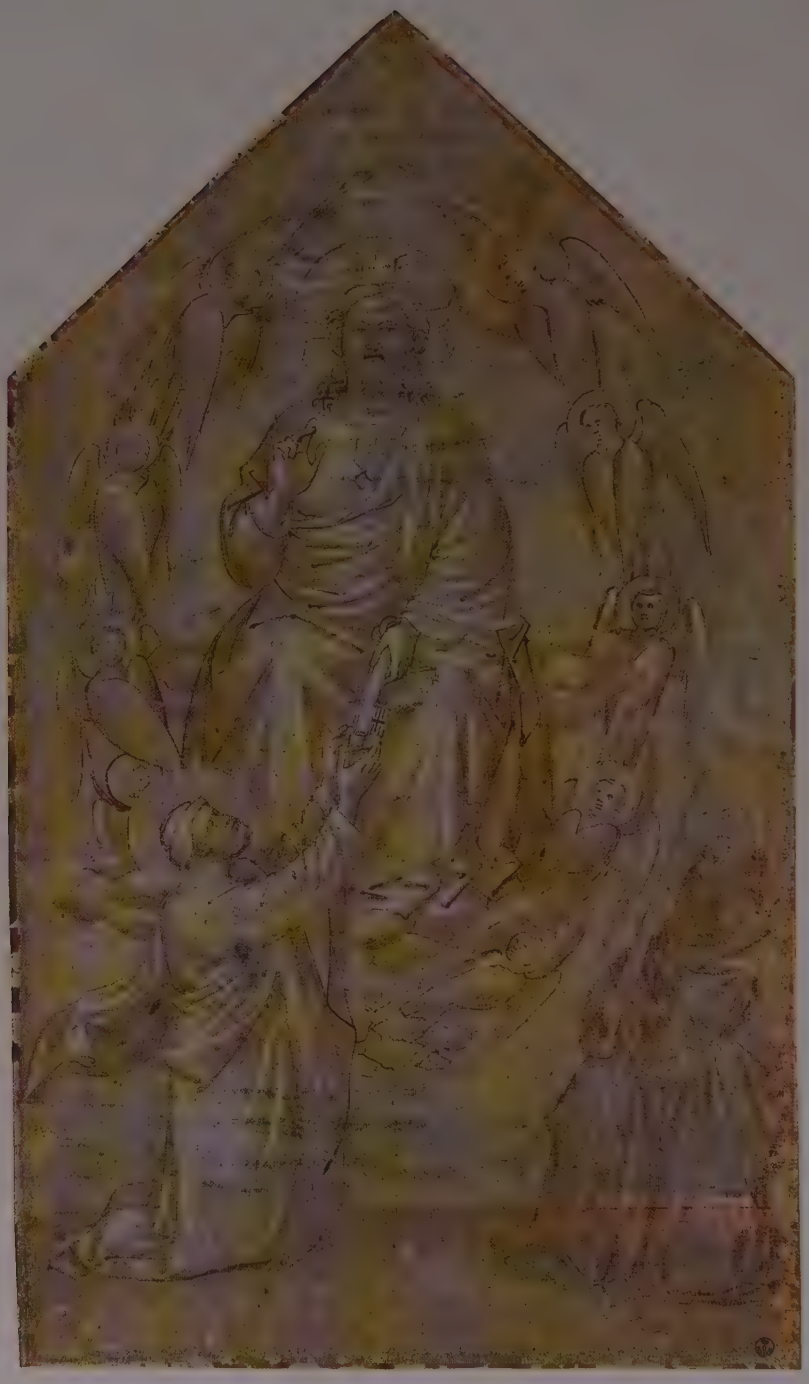
Des difficultés financières contraignirent Jabach, en 1671, à vendre cinq mille cinq cent quarante-deux dessins à Louis XIV, qui vinrent former le noyau de la future collection du Louvre[24]. Certains des Parmigianino de Jabach étaient probablement issus d'Arundel, ainsi que les feuilles de la collection Gaddi, dont soixante-neuf grands montages peuvent encore être identifiés par leurs cadres ornementaux. Le haut degré de finition de nombreux dessins Gaddi correspondait parfaitement au goût de Jabach, qui les classa parmi ses précieux *desseins d'ordonnance collés et dorés*. Après la mort de Jabach en 1695, une seconde et substantielle collection, largement formée après sa banqueroute, échut à ses héritiers[25]. Comme Mariette l'écrivit plus tard, certains dessins de la première avaient apparemment été retenus à l'époque de la vente de 1671 : « Monsieur Jabach [...], en vendant au Roi ses tableaux et ses desseins, s'étoit réservé une partie des desseins et ce n'étoient pas certainement les moins beaux[26]. » Des feuilles de prétendue provenance vasarienne issues de la seconde collection Jabach, et que mentionne l'inventaire de ses biens, furent achetées par le banquier Pierre Crozat, puis par Mariette. Plusieurs d'entre elles furent acquises pour le roi au cours du XVIII^e^ siècle.

Selon Mariette, ce fut de l'abbé Quesnel que Crozat acquit la plus grande partie des feuilles qu'il décrit comme « les débris de la fameuse collection de desseins du Vasari[27] ». La vente de la collection Crozat, en 1741, s'ouvre par trois lots comprenant cent soixante-cinq dessins assignés à des artistes florentins des XIV^e^ et XV^e^ siècles, incluant Giotto, Fra' Filippo Lippi, Masaccio et Paolo Uccello. Mariette, rédacteur du catalogue, informait les potentiels acheteurs que « plusieurs de ces desseins viennent du fameux Recueil du Vasari, dont cet auteur fait mention si souvent dans ses Vies des peintres[28] ». Ce qui laisse entendre que, dans certains cas, Mariette considérait la provenance vasarienne comme moins vraisemblable. Ces dessins, ainsi que d'autres, que le catalogue indique également comme provenant de Vasari, furent acquis par Mariette lui-même[29], par le comte Carl Gustaf Tessin[30], ambassadeur suédois auprès de la cour de Louis XV, et par le graveur et éditeur Gabriel Huquier. La plupart des prétendus dessins vasariens de Mariette vinrent ultérieurement s'ajouter à ceux de Jabach déjà dans la collection royale, à l'exception d'un album principalement d'architecture, acheté par Georges Séroux d'Agincourt à la vente Mariette de 1775, et proposé aux Offices en 1798[31]. Les dessins de Tessin, enfin, passèrent, avec les collections royales, au Nationalmuseum en 1863.

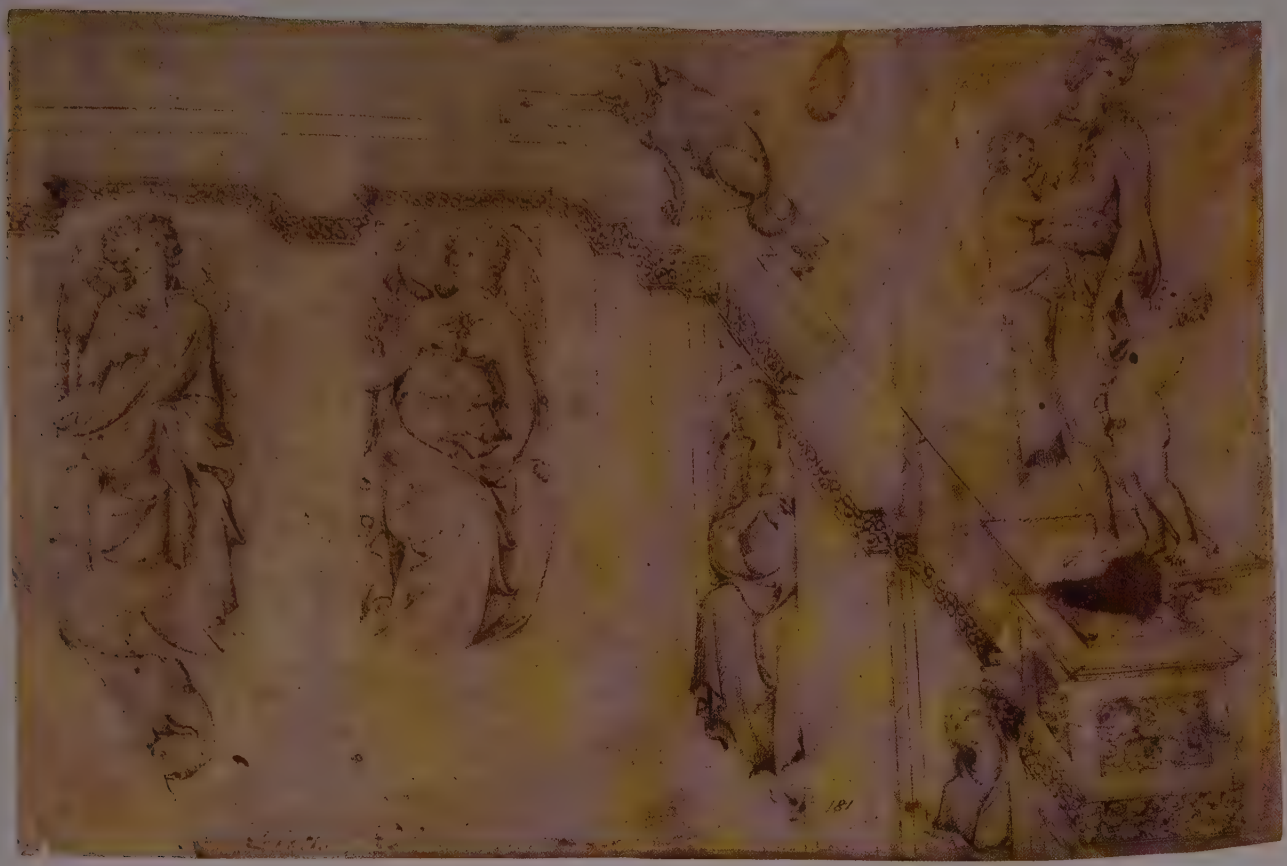
Remarque : les dessins non montés du Nationalmuseum

Alors que l'on a quelque idée de la destinée des dessins Gaddi qui, n'ayant pas perdu leur montage d'origine, peuvent être reconnus comme tels, l'absence, sur d'autres, de signe distinctif rend leur identification impossible. Seuls douze des dessins « Vasari » de Carl Gustaf Tessin avaient, en effet, gardé leur cadre ornemental du XVI^e^ siècle au moment où il les acquit, en 1741, à la vente Crozat (cat. 24, 35, 36). Pour le reste, il conserva soigneusement ce que l'on pensait être les inscriptions et les attributions autographes de Vasari. En dehors des chiffres portés dans l'angle inférieur droit, qui correspondent à une division en lots propre à la vente Crozat, on trouve, dans l'angle supérieur gauche de trente-six de ces dessins, une séquence numérique à trois ou quatre chiffres, apposée par une main plus ancienne qui fut associée à Vasari (cat. 86, 90, 92, 96)[32]. Un type de numérotation similaire a été découvert au Louvre, sur plusieurs montages de la collection Gaddi (cat. 49)[33]. Il est clair que ces chiffres furent inscrits en lien avec les opérations de montage, comme lorsqu'une feuille était découpée en plusieurs pièces plus petites, afin de réaliser un assemblage frappant. À propos d'une de ces feuilles numérotées de la collection Tessin, une *Adoration des rois* du jeune Raphaël (cat. 95) issue du lot 100 de la vente Crozat – *Quinze desseins de ses premières manières* –, Mariette nota, sur son propre exemplaire du catalogue, qu'elle provenait du collectionneur de Pérouse et fonctionnaire médicéen Ascanio della Penna[34]. Si cette provenance n'exclut pas de manière absolue une appartenance antérieure à Vasari, elle la rend moins vraisemblable pour l'ensemble du groupe des dessins numérotés. Della Penna, qui fut nommé en 1635 par Ferdinando II de' Medici au poste prestigieux de provéditeur général de l'Arsenal de Pise, était également actif à Florence, en tant que conseiller du cardinal Leopoldo dans l'achat des dessins de sa collection[35]. En 1724, Crozat put acheter douze cents des dessins Della Penna, incluant vingt-sept feuilles attribuées à Raphaël[36].

1. Voir Annexe III. La dispersion du *Libro* vasarien a été étudiée dans Kurz 1937-1938 ; Wohl 1986 ; Ragghianti Collobi 1974.
2. Inventaire de la maison de Vasari à Florence, Borgo Santa Croce, le 28 juin 1574, ASF, *Notarile Moderno*, Testamenti segreti pubblicati 1571-1888, 1, nº 5 ; inventaires de ses maisons à Florence, Santa Croce, et Arezzo, Borgo San Vito, le 28 juin 1574, MCV, *Archivio Vasari*, 22 (56), fol. 193r-194v, 199v-202v ; voir Baldini 2015.
3. Petrioli Tofani 1986-1987 ; Fileti Mazza 2009.
4. Monbeig Goguel 2006, p. 42.
5. Gere 1953, p. 44-46 ; Lugt 2665.
6. *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg, par Christophe Théophile de Murr*, Nuremberg, 1797, p. 37-53.
7. Baldinucci 1845-1847, vol. 3, p. 448-449.
8. Fileti Mazza 2009, p. 40, 70-71 ; Maria Elena de Luca dans Florence et Londres 2010, p. 82 ; Barletti et Morrogh 2011, p. 480.
9. Bottari et Ticozzi 1822, vol. 3, p. 268.
10. Lettre inédite datée du 3 juin 1749, Biblioteca Corsiniana, Rome, 44 E 10, fol. 61r. 11. British Museum, *Add. MSS.* 15970, fol. 17 et 47 ; voir Sutton 1947, p. 33 ; et Springell 1963, Lettres IX et XXVIII.
12. Bray 1901, vol. 1, p. 186-187.
13. Springell 1963, Lettres IX et XXVIII.
14. British Museum, *Add. MSS.* 15970, fol. 17 ; voir Springell 1963, Lettre IX.
15. British Museum, *Add. MSS.* 15970, fol. 60-1 ; voir Springell 1963, Lettre XXXVI.
16. British Museum, *Add. MSS.* 15390, fol. 31-458 ; voir Hervey 1921, p. 398.
17. Bray 1901, p. 186-187.
18. Lettres écrites de Londres par Monsieur de Bordeaux à Mazarin, datées du 23 octobre au 11 décembre 1653 ; voir Grossmann 1951, p. 18 note 35.
19. Cust et Cox 1911 ; Sutton 1947, p. 34f.
20. Mariette 1851-1860, vol. 3, p. 160-161, note 1.
21. Christiaan Huygens à Philippe Doublwet, Paris, le 20 janvier 1668, et à son frère, Constantyn Huygens, Paris, le 1er juin 1668, Leiden, Coll. Huygens ; voir Bosscha 1895, nos 1619, 1640.
22. Jabach à Colbert, Paris, le 16 septembre 1668 ; voir Grossmann 1951, p. 17 note 25.
23. Lugt 2978 ; et Byam Shaw 1976, p. 13-14.
24. Roseline Bacou, dans Paris 1977-1978, p. 9-34 ; Catherine Monbeig Goguel, dans Paris 1977-1978, p. 45-47 ; Frank et Propeck 2013.
25. Py 2001.
26. Mariette 1741, p. vi.
27. Mariette 1741, p. vi.
28. Mariette 1741, nos 1-3.
29. Rosenberg 2018.
30. Bjurström 2001a ; Paris 2016-2017 ; New York 2017.
31. Rosenberg 2018, vol. 3, p. 1336-1419.
32. Bjurström 2001a, p. 19. Aux vingt et un dessins de la collection Tessin sur lesquels Per Bjurström a découvert cette séquence numérique, nous pouvons ajouter encore quinze feuilles.
33. Monbeig Goguel 1998, p. 115, note 14, fig. 36.
34. Py 2015, p. 85, nº 100. Contrairement à une croyance commune, le dessin ne peut pas être identique à une feuille décrite dans le testament de Claudine Bouzonnet Stella, daté du 27 novembre 1697, comme collé dans un album hérité de son oncle, le peintre Jacques Stella ; voir Jules Joseph Guiffrey, « Testament et inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux, etc., de Claudine Bouzonnet Stella, rédigés et écrits par elle-même 1693-1697 », dans *Nouvelles archives de l'art français 1877*, p. 45, nº 3. Les analyses techniques à l'XRF effectuées par le Swedish National Heritage Board ont démontré que l'encre utilisée est la même sur toute la séquence numérique de ces dessins.
35. Sapori 2002 ; Py 2016.
36. Sapori 2002 ; Hattori 2003, p. 176.



Cat. 82
LORENZO DI BICCI
Le Christ en majesté avec les saints Pierre et Paul
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 58 E



Cat. 83
D'après JACOPO DELLA QUERCIA
La Justice, l'Humilité et la Prudence
Londres, Victoria & Albert Museum, Dyce 181

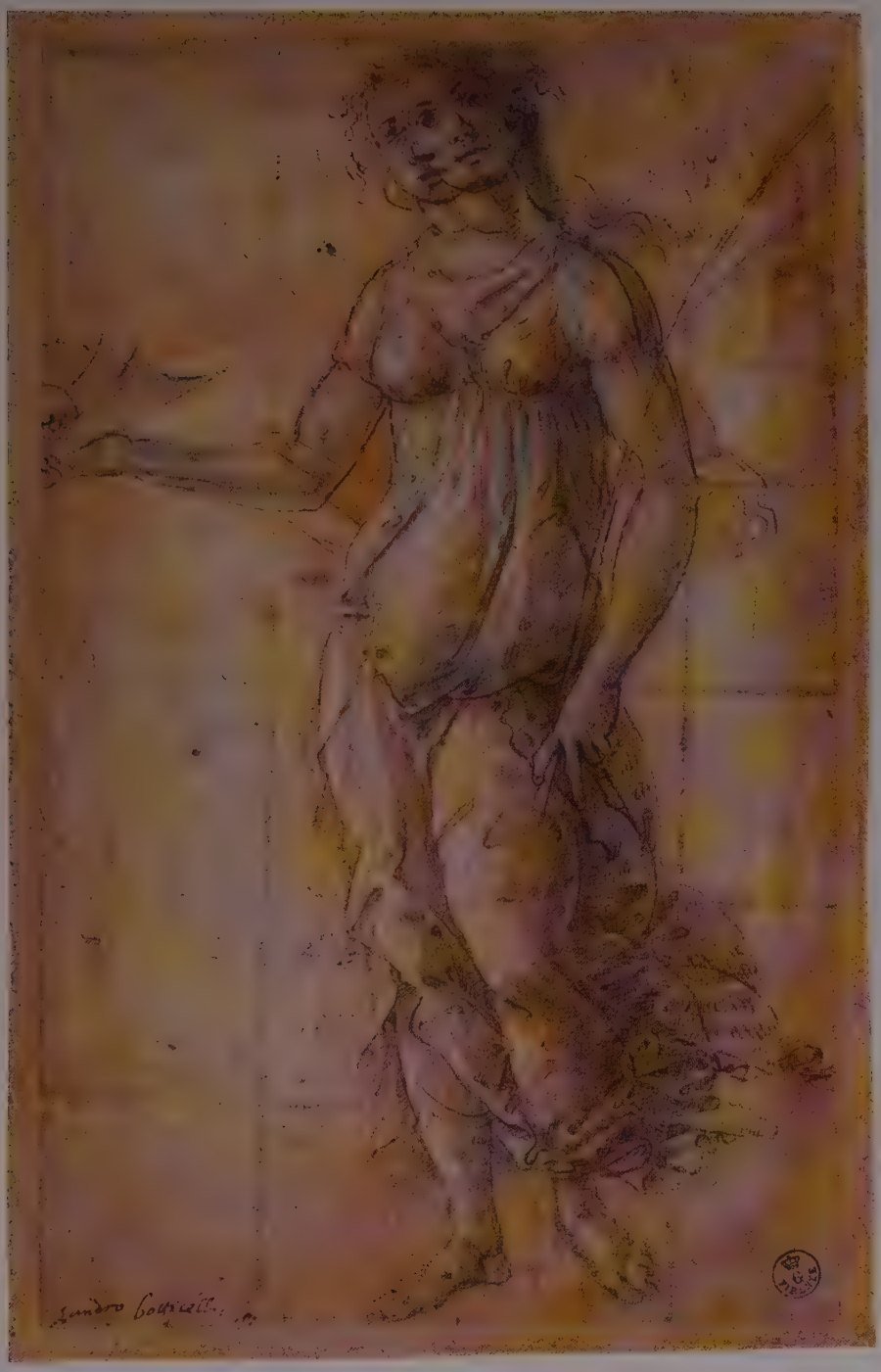
Cat. 84
PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
Feuille d'études de cerfs et de putto tenant un fruit
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 19/1863

Cat. 85
PARRI SPINELLI
Scène de baptême hors des murs d'une ville
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 E

Cat. 86
DOMENICO BIGORDI, dit DOMENICO GHIRLANDAIO
Deux femmes drapées
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 109/1863

Cat. 87
Attribué à MASO FINIGUERRA
David et la tête de Goliath
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 72/1863

Cat. 88
SANDRO BOTTICELLI
Allégorie de l'Abondance ou de l'Automne
Londres, The British Museum, 1895-9-15-447



Cat. 89
SANDRO BOTTICELLI
Pallas
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 201 E

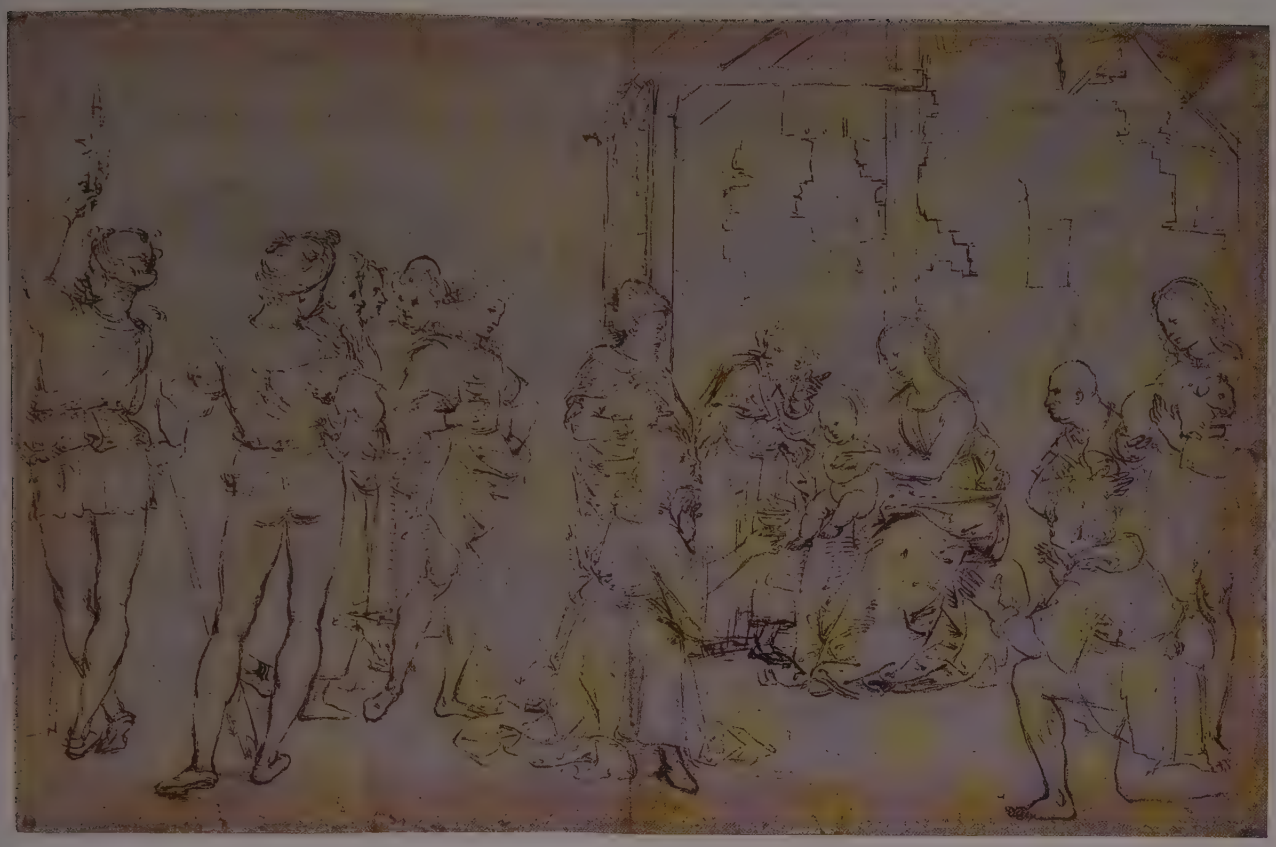
Cat. 90
FRANCESCO BOTTICINI
Christ bénissant
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 43/1863

Cat. 91
FRANCESCO BOTTICINI
Le Christ bénissant la Vierge, et deux anges
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 102/1863

Cat. 92
Attribué à ANDREA DEL VERROCCHIO,
ou à FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI
Étude pour le monument funéraire d'Alessandro Tartagni
à San Domenico de Bologne
Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 2090

Cat. 93
FILIPPINO LIPPI
Saint Jean Baptiste en contemplation
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 76/1863

Cat. 94
RAFFAELLO SANTI
Portrait de jeune femme en buste, de profil
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 57 E



Cat. 95
RAFFAELLO SANTI
L'Adoration des rois
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 296/1863

Cat. 96
LUCA SIGNORELLI
Tête de saint Jean Baptiste
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 9/1863

Cat. 97
LEONARDO DA VINCI
Tête de femme aux yeux baissés
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 428 E

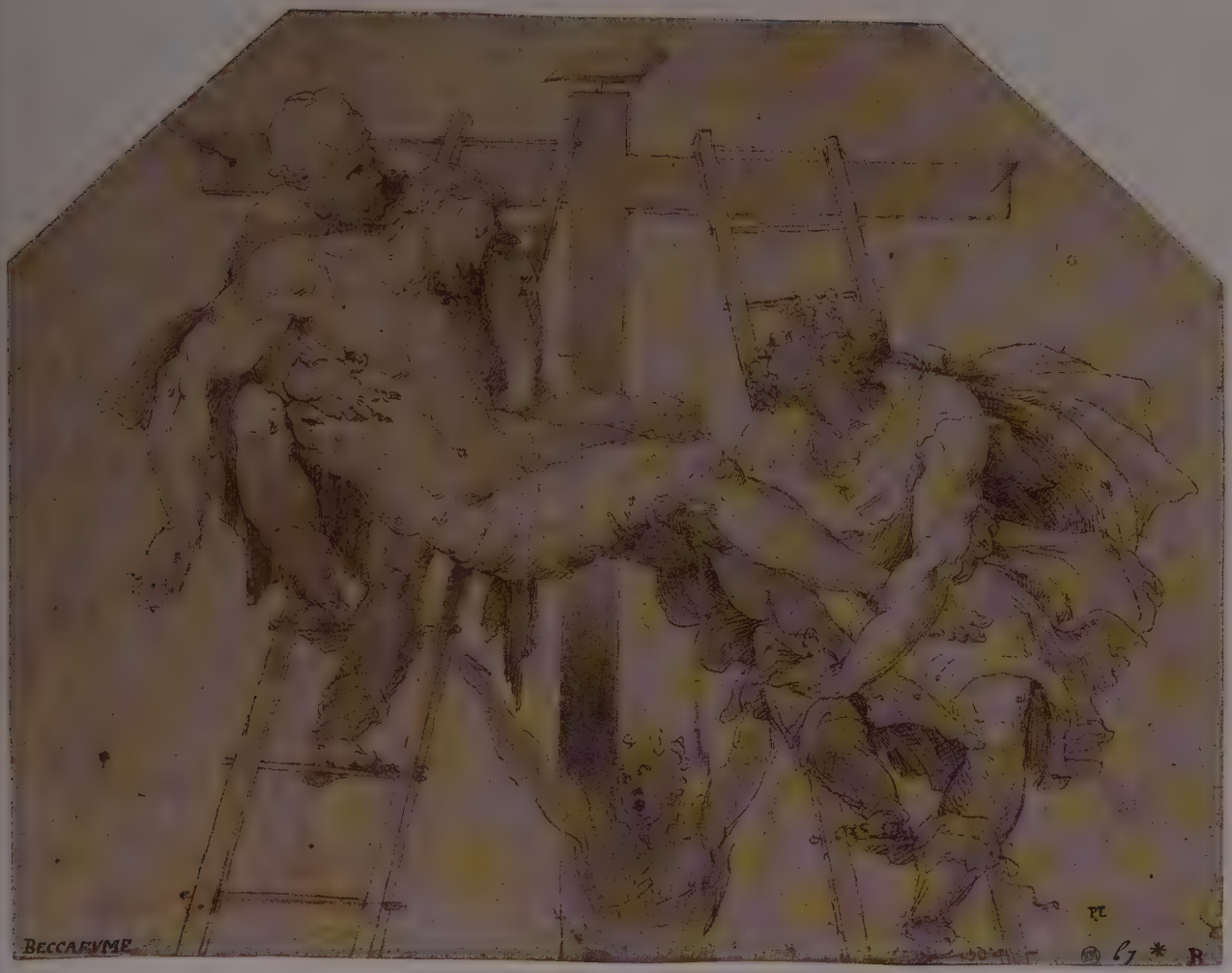
Cat. 98
GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA,
dit PARMIGIANINO
La Sainte Famille avec le petit saint Jean Baptiste
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 6446

Cat. 99
GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA,
dit PARMIGIANINO
Jeune homme jouant avec son sexe et poursuivi par un chien
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 6474

Cat. 100
FRANCESCO DA COTIGNOLA,
dit FRANCESCO ZAGANELLI
Madone
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 12/1863

Cat. 101
RAFFAELLO BOTTICINI
La Vierge agenouillée
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 54/1863

Cat. 102
DOMENICO BECCAFUMI
Homme nu allongé, ou dieu fleuve
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 257



Cat. 103
DOMENICO BECCAFUMI, ou MARCO DEL PINO
Descente de croix
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 228/1863

Cat. 104
Attribué à Davide Ghirlandaio
Quatre figures d'hommes debout, drapés
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 63/1863

Cat. 105
Attribué à Davide Ghirlandaio
Trois figures d'homme debout, drapés
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 65/1863

ANALYSES SCIENTIFIQUES DE TROIS MONTAGES HISTORIQUES CONSERVÉS AU NATIONALMUSEUM DE STOCKHOLM

Le présent essai expose les résultats d'une série d'études scientifiques[1] conduites sur trois montages conservés au Nationalmuseum et traditionnellement associés au *Libro* de Vasari. L'accent est ici porté sur la conception générale de ces montages, la méthodologie de disposition des dessins et le développement décoratif des encadrements, et met en lumière les pratiques qui furent celles des deux grands collectionneurs du XVI^e^ siècle, Vasari et Gaddi, dans la composition d'ensembles cohérents et esthétiquement plaisants[2].

Domenico Ghirlandaio et Jacopo Zucchi (montage), *Tête de vieillard aux yeux fermés* (cat. 24)
Un portrait par Domenico Ghirlandaio apparaît sur ce que l'on considère comme le recto d'un montage double face, que deux dessins de Filippino Lippi viennent compléter au verso. Les trois œuvres sont collées sur une grande feuille de papier vergé. C'est un papier lisse, de bonne qualité, d'épaisseur moyenne, de structure régulière et contenant peu d'impuretés. Ce papier est préparé à la gélatine, ce qui lui confère une résistance et une durabilité accrues et assure que l'encre et les lavis ne diffuseront pas. La feuille présente 9 vergeures par centimètre et des lignes de chaînes verticales séparées par 36 à 39 millimètres. Elle a été retaillée sur les quatre côtés, et ses dimensions actuelles sont de 295 millimètres par 340. Des éléments du décor, cependant, soigneusement préservés par le détourage des enroulements du cadre ovale, au centre, en partie haute, et de la main de la figure agenouillée dans l'angle inférieur gauche, s'étendent légèrement au-delà des bords de la feuille. Le filet extérieur à l'encre noire, qui fait partie d'un remontage de l'ensemble au XVIII^e^ siècle, a été ajouté après que la feuille eut été coupée et s'arrête au niveau de la main. Un document de 1574 décrit le *Libro* comme un grand album (*uno libro grande in fogli reali*) comprenant une multitude de dessins collés (*attacchati et impastati*) sur ses feuillets reliés. Du format de papier choisi dépendait le type de reliure possible du *Libro*. Le recours à la *carta reale* (445 millimètres sur 615) permettait de relier individuellement chaque feuillet à l'intérieur de l'album, au moyen d'une couture passant par la marge gauche. Ce type de structure a sans doute donné à Vasari une plus grande flexibilité dans la distribution et l'ordre des dessins, alors

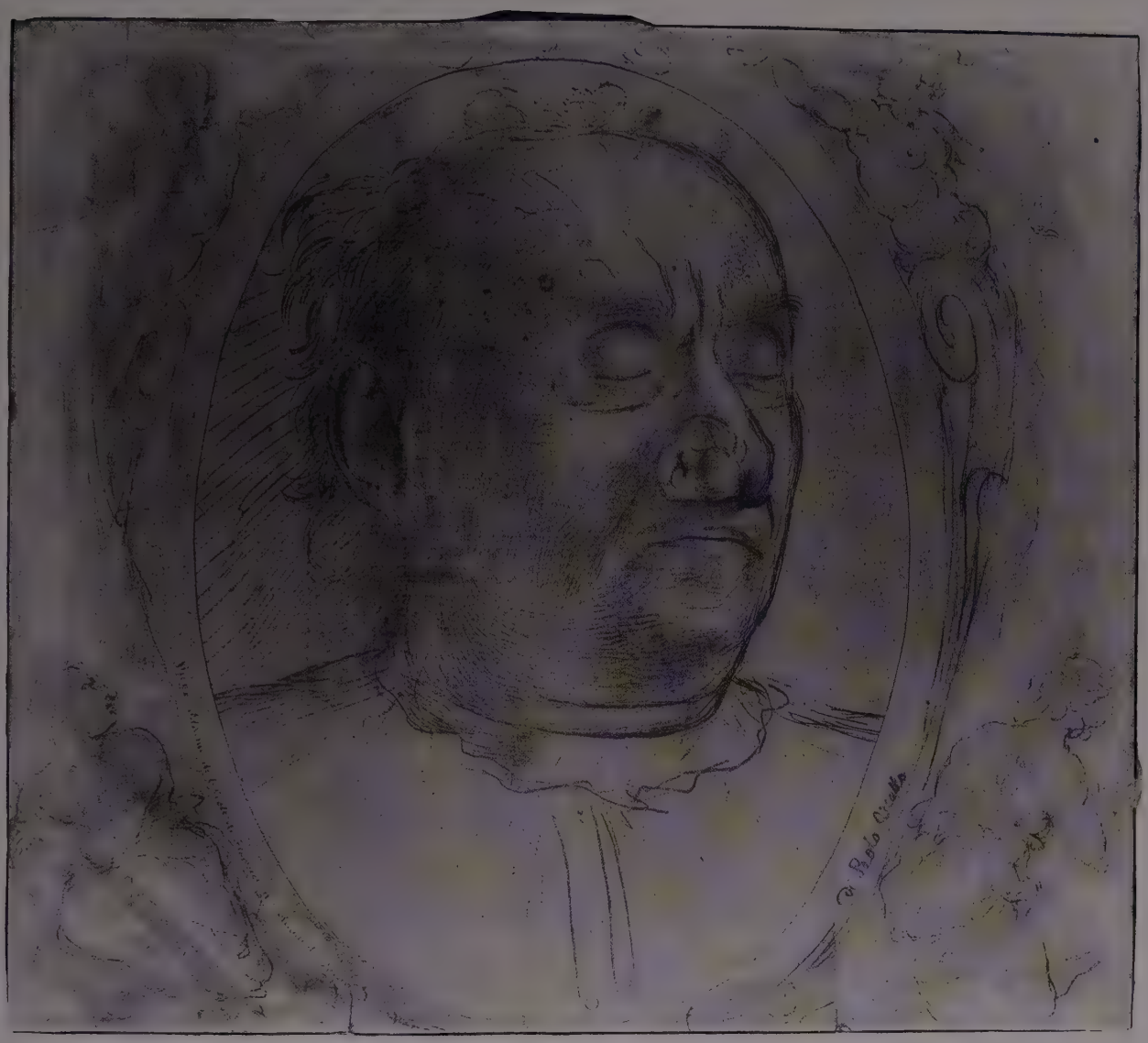


Fig. 19.
Réflectographie infrarouge (900-1 700 nm) de la *Tête de vieillard aux yeux fermés* de Domenico Ghirlandaio et Jacopo Zucchi (cat. 24).

qu'il les assemblait en volume, que s'il avait usé d'un format plus commun de reliure, dans lequel les feuilles de papier sont pliées, assemblées en cahiers et cousues le long du pli central.

Le cadre ornemental, incluant les quatre figures féminines du recto, fut dessiné à la plume et à l'encre métallo-gallique, au pinceau et au lavis gris et brun. L'examen visuel suggère une utilisation du bistre dans la composition du lavis d'encre grise. Le portrait de Ghirlandaio fut embelli par l'invention d'une moulure d'encadrement directement dessinée à la plume sur le montage. Des bandes de lavis gris forment les ombres que cette moulure engendre. La réflectographie infrarouge révèle, dans les figures et les ornements – l'ovale, les volutes – du recto de la feuille de montage un dessin sous-jacent libre et à l'apparence d'esquisse (fig. 19). L'opacité et les caractéristiques visuelles des tracés sous infrarouge suggèrent un recours à la pierre noire. Ce travail initial a été réalisé à main libre et met en évidence nombre d'ajustements sur les contours et de renforcements ou de corrections sur les formes (fig. 20). Des lignes de construction à la règle ou à main levée sont visibles sous les verticales et les horizontales, tirées à l'encre, de l'encadrement du verso. La présence de ce métal, détectée sous spectrométrie de fluorescence de rayons X, indique que ces lignes ont été tracées à la pointe de plomb. Le créateur de

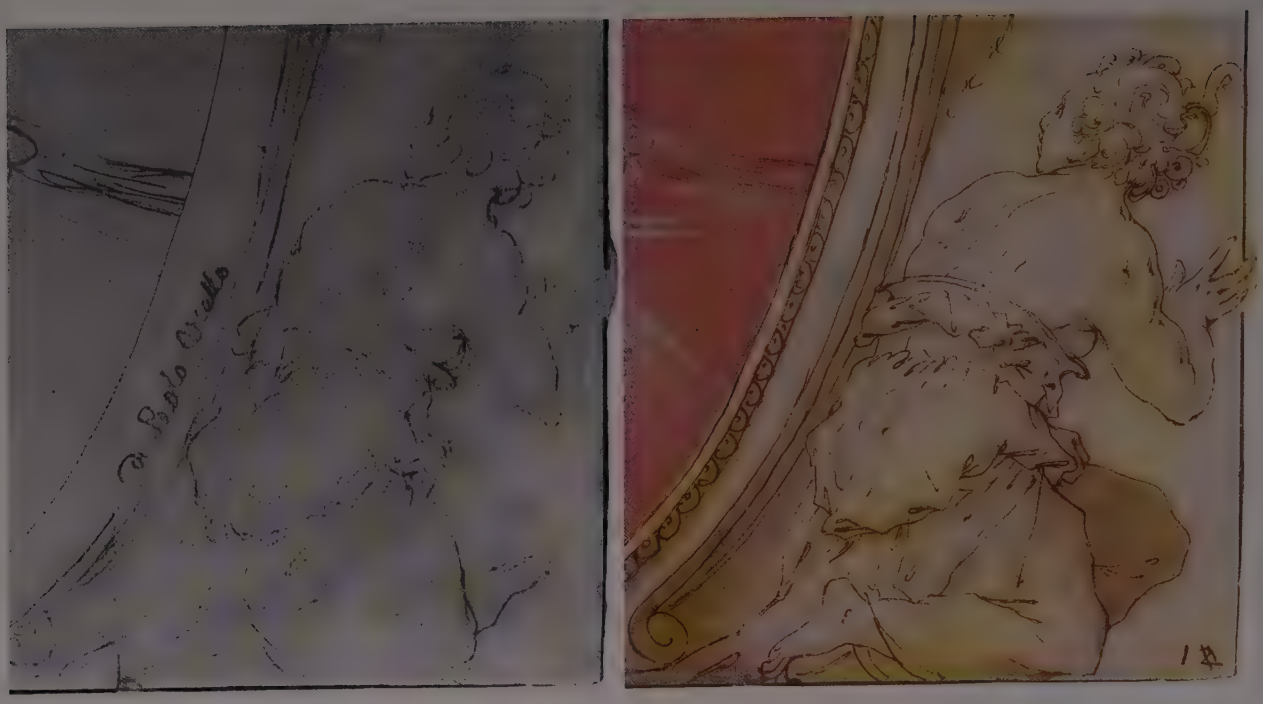


Fig. 20. Réflectographie infrarouge (900-1 700 nm) de la figure allégorique féminine de l'encadrement dessiné en bas à droite (détail du cat. 24).

l'encadrement, qu'il s'agisse de Vasari lui-même ou de Jacopo Zucchi, ne semble pas avoir planifié en détail le *design* de l'ornement par des dessins préparatoires. Son concept a évolué à mesure que le dessin progressait sur la feuille. Aucune esquisse préliminaire en rapport avec les inventions destinées aux pages du *Libro* n'a été identifiée parmi les dessins de Vasari.

Le portrait de Ghirlandaio a été réalisé sur un papier vergé aux lignes de chaîne verticales espacées de 35 à 40 millimètres. Un filigrane au motif de montagne est détectable sous le menton du modèle, en bas à droite (proche de Briquet 11713). Le papier a reçu une couche de préparation relativement épaisse, appliquée à la brosse, ce qui a produit des traces verticales visibles. Cette couche contient de la poudre d'os et du blanc de plomb, liés par une colle animale ou une gomme ; elle est teintée par l'addition d'un colorant qui, à l'origine, produisait probablement l'effet d'un rose intense. Contrairement à la pointe de plomb, qui laisse une trace sur le papier nu, les pointes d'argent ou d'autres métaux requièrent une surface préparée au moyen d'un revêtement légèrement abrasif, dont la poudre d'os est typique. Sous microscope, on peut observer dans la préparation de fines particules d'un rouge plus sombre. La spectroscopie de réflectance par fibre optique indique la présence d'un colorant rouge organique, probablement dérivé de coccidés tels que la cochenille ou le kermès. L'analyse par spectrométrie X révèle qu'une retouche ultérieure dans les zones de perte de la préparation a été effectuée en utilisant un oxyde de fer rouge tel que l'hématite. Lorsque le dessin de Ghirlandaio a été monté, la feuille originale a été coupée sous la forme d'un ovale de 280 par 215 millimètres. Un ovale parfait a été obtenu en traçant au compas deux cercles intersectés, opération qui a laissé deux trous d'aiguille visibles, l'un à gauche de la tête du modèle, au niveau des yeux, et l'autre sur le cou, ainsi que des incisions sur la préparation (fig. 21).

L'examen visuel suggère que la pointe de plomb et la pointe d'argent ont été conjointement utilisées dans le portrait de Ghirlandaio. Les artistes, en effet, employaient parfois différentes pointes métalliques sur un même dessin, esquissant la figure au plomb avant d'approfondir le détail à l'argent. Une forte pression a été exercée sur l'instrument, incisant profondément la préparation et le papier le long des contours du visage et du cou du modèle. Ailleurs dans la figure, les lignes sont plus larges et moins

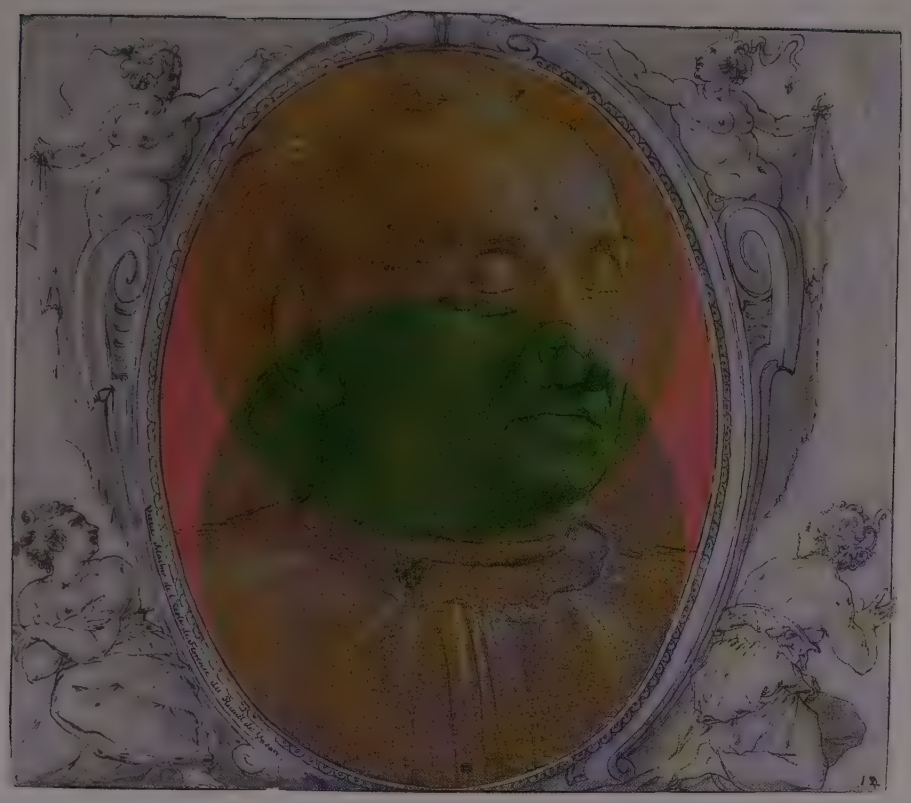


Fig. 21. Illustration de la méthode de construction de l'ovale du portrait de Ghirlandaio (cat. 24).

profondément incisées, indiquant l'utilisation d'une pointe moins affûtée. L'analyse de spectrométrie X a confirmé que le dessin avait effectivement été exécuté au moyen des deux pointes, d'argent et de plomb. Mais le support contenant lui-même du plomb, il est difficile de déterminer de manière concluante où, exactement, et comment ces différentes pointes ont été utilisées. Les tracés au plomb, qui apparaissent en valeurs sombres sur la réflectographie infrarouge (fig. 19), ont un caractère plus énergique que les marques de la pointe d'argent et suggèrent avec vigueur l'ourlet tournoyant du col et la chute du drap le long du torse. Le dessin est rehaussé au pinceau et à l'aquarelle blanche opaque, probablement un blanc de plomb ayant partiellement viré au noir par oxydation du carbonate de plomb basique. Le traitement des rehauts de la tête, délicatement posés à fins coups de pinceau, contraste avec celui du buste, constitué par une combinaison de touches fines et larges.

Lorsqu'il associait plusieurs dessins d'un même artiste, Vasari ou son monteur entreprenaient un travail de « restauration » afin de conférer à l'ensemble une unité formelle. C'est ainsi qu'il retailla, afin de les assembler, les deux études de figures indépendantes de Filippino Lippi montées au verso de la feuille. Des lignes à l'encre et des lavis d'un brun plus sombre ont été posés sur la jointure des deux feuilles, en prenant soin d'imiter le style des originaux.

La feuille supérieure (180 millimètres sur 280) est exécutée à la plume et à l'encre brune, au pinceau et au lavis brun, sur un dessin sous-jacent à la pointe de plomb, ou d'un alliage plomb-étain, ou dans un médium à base carbonée tel que la pierre noire. Les contours ont été partiellement repassés à la plume et à l'encre, et la plupart des lignes ont incisé le support. Un filigrane formé de deux cercles (diamètre 19 millimètres) est visible en lumière infrarouge transmise (voir Briquet 2935). L'imagerie a également révélé, sur le verso de la feuille supérieure, les fragments d'un profil d'homme, sans rapport avec le dessin du recto. Le dessin inférieur (145 millimètres sur 136) a été réalisé à la plume, à l'encre brune, au pinceau et lavis d'encre brune et grise, et rehaussé de blanc. Les lignes ont été partiellement repassées,

Fig. 22.
Image sous lumière transmise du recto de la *Feuille d'études d'animaux et figures* de Paolo Uccello (Gaddi), Encadreur Principal (montage) (cat. 35).

comme on le voit sur le bras levé de l'Hermès, et ont été incisées pour transfert. L'infrarouge met en évidence un dessin sous-jacent caractérisé par de nombreux ajustements mineurs de contours et changements dans les figures. Le blanc de plomb oxydé visible sur le terme, addition ultérieure, était destiné à en couvrir les parties intimes.

Paolo Uccello (Gaddi), Encadreur Principal (montage), *Feuille d'études d'animaux et figures* (cat. 35)

Sept dessins, sur quatre feuilles, sont exposés sur un montage double face pourvu d'un cadre ornemental attribuable à l'Encadreur Principal de Niccolò Gaddi. Dans la partie supérieure du montage, au recto et au verso, se trouvent deux dessins d'animaux et de figures qui ont été collés par leurs bords sur la feuille. Dans la partie basse du montage, deux études double face d'animaux, probable-

Fig. 23.
Image sous lumière transmise du filigrane (cat. 35, détail).

ment des pages du même carnet de modèles, ont été fixées à l'intérieur de fenêtres coupées dans le montage afin de pouvoir en exposer les deux côtés. La composition de ce montage, recto comme verso, forme deux registres horizontaux séparés. Les dessins de la partie supérieure semblent se tenir sur un plan situé en avant de celui de la section inférieure, le dispositif architectural de leur encadrement (corniche, fronton brisé) apparaissant doté de plus de plasticité que la structure qu'il domine. En dépit d'une inconsistance dans le rapport des masses, l'encadreur de Gaddi a ici atteint son but en conférant une réelle unité d'ensemble au montage. Gaddi attribuait tous les dessins à Paolo Uccello (aujourd'hui attribués à un anonyme toscan, milieu du XV^e^ siècle), dont il inscrivit le nom dans des cartouches au bas de chaque côté de la feuille.

Gaddi eut recours, pour la confection de ce montage « Uccello », à un papier de bonne qualité, lisse, légèrement coloré, d'épaisseur modérée et peu différent de ceux du *Libro* dont nous venons de discuter. Ce papier a été enduit de gélatine. En lumière transmise, il révèle une fine structure vergée et une distribution régulière des fibres, avec peu d'impuretés (fig. 22). La feuille offre 9 à 10 vergeures par centimètre et une distance moyenne de 38 millimètres entre les lignes de chaîne. Toujours en lumière transmise, la position des dessins sur l'une des faces peut être vue en relation avec celles des dessins de l'autre. La colle le long du périmètre de chaque feuille et les réparations apportées à la page, comme celles destinées à renforcer les cassures ou à compenser les lacunes, sont également visibles.

La feuille de montage est presque intacte, à l'exception du fait qu'elle a été coupée aux limites de l'encadrement, ce qui a fait disparaître toute trace de son ancien mode de reliure. Grâce à l'inventaire des biens de Gaddi consécutif à sa mort en 1591, il est clair que les « dessins de peintres » de sa col-

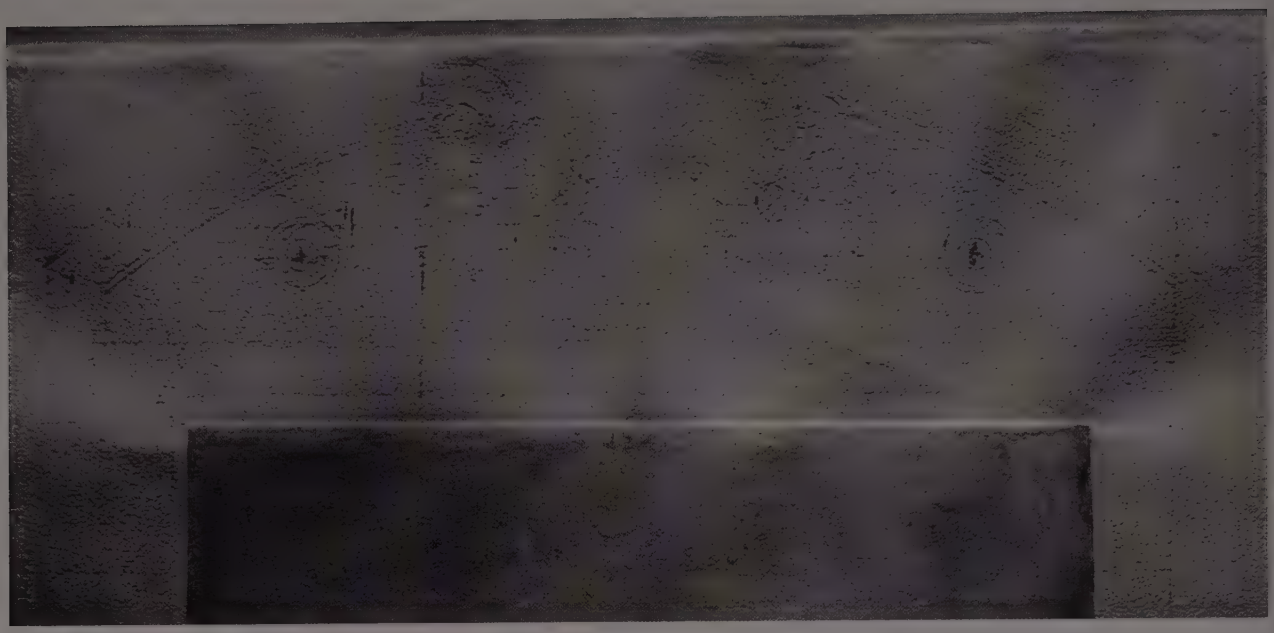


Fig. 24.
Réflectographie infrarouge (900-1 250 nm) du tracé de lignes directrices à la pointe de plomb dans la partie supérieure de l'encadrement (cat. 35, détail).

lection étaient conservés en portefeuilles, dans des *libri sciolti*, c'est-à-dire « non reliés ». Et, de fait, on peut se demander s'ils furent jamais reliés en albums. Sur les bords du montage de l'Uccello se trouvent des pièces qui sont les vestiges d'un feuillet d'album du XVIII[e] siècle. La feuille originale, telle qu'elle est coupée, mesure 580 millimètres par 435. Une majorité des montages Gaddi conservés mesurent environ 600 millimètres par 460, cependant que le plus grand, constitué de deux feuilles jointives, atteint la largeur de 883 millimètres. Les archives indiquent que les plus grandes tailles standard de papier, à Bologne et en Toscane, nommées *carta imperiale*, mesuraient approximativement 500 millimètres par 740. À Venise, des feuilles de dimensions plus importantes étaient chose commune[3].

La détermination des caractéristiques physiques d'une feuille de papier, telles que les filigranes ou les lignes de vergeures et de chaîne, peut aider à estimer son format d'origine. À partir de la fin du XIV[e] siècle, en Italie, des filigranes furent communément placés au centre de l'une des moitiés de la feuille. Des lignes de vergeures, étroitement rapprochées, couraient parallèlement au long côté, et des lignes de chaîne, plus largement espacées, au petit côté du papier. Sur l'Uccello, un filigrane à couronne, orienté horizontalement (fig. 23 ; proche de Briquet 4834), centré sur une ligne de chaîne supplémentaire, se tient légèrement au-dessus du milieu du montage, les lignes de chaîne courant horizontalement. Les papetiers firent usage de cette marque, au *design* exclusivement italien, des années 1550 jusqu'au milieu des années 1570, les occurrences les mieux documentées ayant été relevées sur des papiers provenant de Vérone. La position du filigrane sur la feuille et la disposition horizontale des lignes de chaîne suggèrent que le format originel du papier utilisé pour le montage était probablement l'*imperiale*. L'inventaire des biens de la famille Gaddi à la date de 1628 décrit les formats des portefeuilles de dessins comme étant *imperiale*, *ordinario* et *grande*.

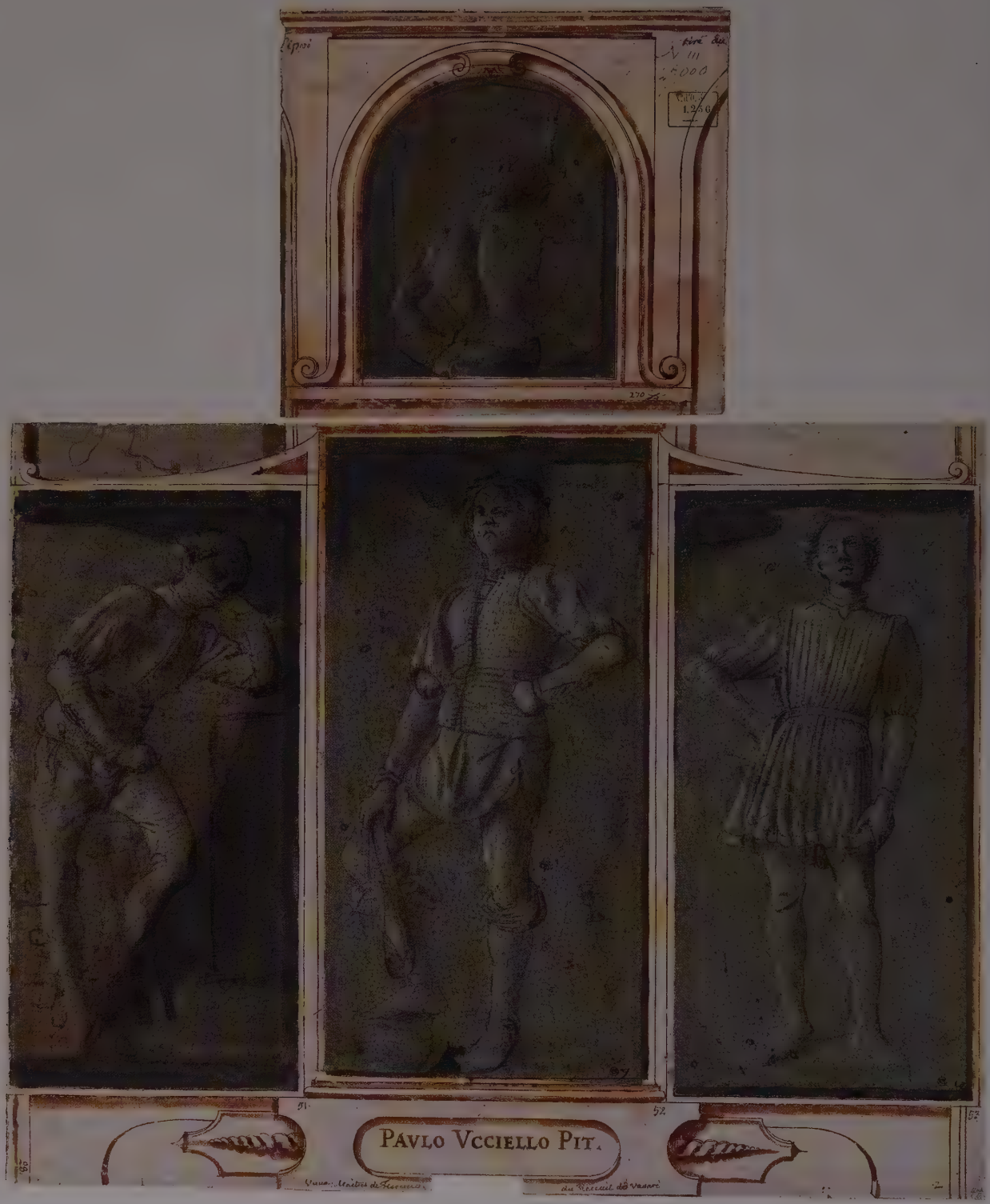
Le travail de l'Encadreur Principal se poursuivit par le tracé de lignes directrices à la pointe de plomb. En dehors du plomb que l'analyse révèle dans le dessin sous-jacent aux motifs décoratifs, l'encadreur a recouru à ce matériau afin de tirer de longs traits verticaux et horizontaux à la règle, destinés à fournir les repères de la construction symétrique du décor. Des lignes pâles, au plomb, visibles sous infrarouge, définissent ainsi l'axe central de la composition sur les deux faces de l'Uccello, selon une méthode caractéristique du dessin d'architecture et d'ornement de la période. Ces tracés permet-

Fig. 25.
Une licorne qui tue un cerf, verso de la feuille d'*Animal fabuleux (Castoro), et deux singes*, détail du cat. 35, au niveau de la partie supérieure de l'encadrement qui figure au recto.

taient à l'encadreur de mouvoir les dessins le long de l'axe et de les distribuer dans l'espace selon les nécessités de sa mise en page (fig. 24). Après avoir positionné les feuilles, il inscrivait des marques sur les plages vides du papier afin de mettre en place les éléments architecturaux et décoratifs. Sur le verso, il a utilisé un compas, dont la pointe a laissé ses traces visibles sur le support, pour tracer les arcs déterminant la courbe du fronton et ses petits ornements circulaires, les ovales de la partie inférieure ainsi que ceux qui flanquent, au recto, le motif central. C'est en se référant à ce système de lignes et de marques que, pour finir, il fixa chaque dessin sur la feuille.

L'Encadreur Principal a réalisé son montage, dans toute sa complexité, à la plume et à l'encre métallo-gallique, appliquée avant et après que les dessins ont été collés à leur place. Il utilise le tire-ligne glissant sur une règle de métal afin d'obtenir des droites régulières, alors qu'il dessine l'ornement à la plume, en raison de sa faculté à produire des tracés gracieux et curvilinéaires. Certains des trous de compas l'aident à positionner la règle. L'application au pinceau du lavis crée les effets d'ombre et de volume. Les inscriptions sur les cartouches en bas des montages, ajoutées par le calligraphe de Gaddi, sont d'un brun plus sombre que les lignes à l'encre métallo-gallique relativement pure de l'encadreur. Sous infrarouge, le lettrage perd du contraste par rapport au papier mais reste faiblement visible à 1 700 nanomètres. Bien que l'encre de l'inscription, comme le reste de l'encadrement, contienne du fer ainsi qu'une quantité mesurable de nickel, déterminée par spectrométrie X, sa composition diffère quant aux éléments à l'état de trace, qui incluent le zinc. Les masques dans la partie inférieure ont été dessinés après que le filet formant un cadre extérieur à la composition a été posé.

Dans la partie supérieure du recto, entourée par des ovales probablement destinés à recevoir d'autres dessins, l'encadreur a placé une étude d'animal, de 137 millimètres par 210, à la plume et à l'encre métallo-gallique associée, pour certains détails, à une aquarelle rouge au cinabre et marquée pour le


PAVLO VCCIELLO PIT.

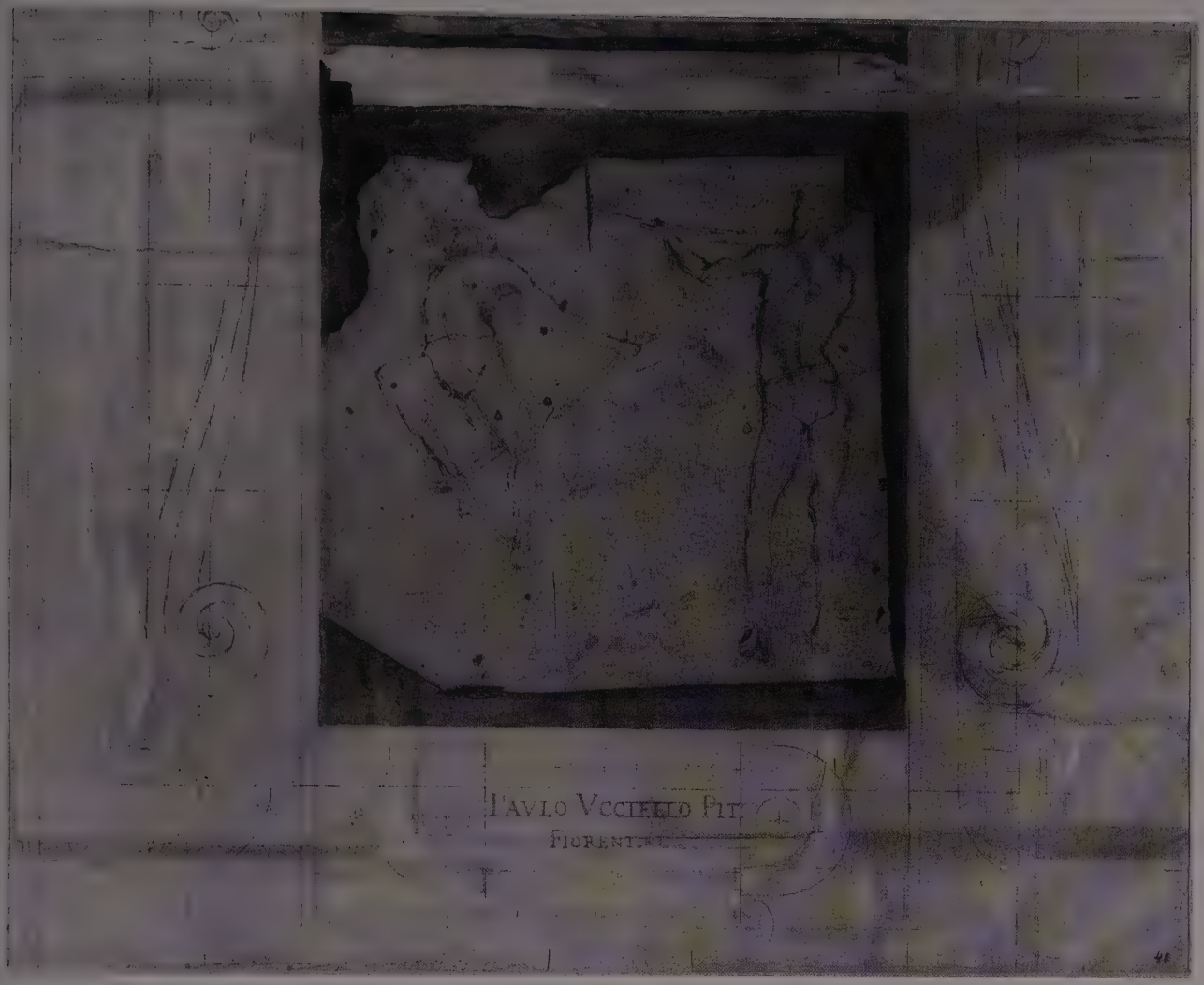


Fig. 26. Reconstruction d'une feuille de montage Gaddi, composée de Paolo Uccello (Gaddi), Encadreur Gaddi non identifié, *Feuilles d'études de figures* (cat. 36), et *Demi-figure d'homme nu, de dos, appuyé sur un bâton*, Paris, musée du Louvre, Inv. 1256.ter.

transfert par un stylet qui a profondément incisé le papier. Le verso du dessin offre une étude d'animal entièrement achevée, à la plume et à l'encre brune sur trait de plomb, désormais cachée à la vue (fig. 25). Le même motif se retrouve sur l'une des pages de carnet de modèles montée dans la partie inférieure de la feuille. Ici, Gaddi et son encadreur ont eu le choix de la face à incorporer au montage, et ont sans doute pris leur décision en fonction de sa contribution esthétique au *design* et à la nature de la page. En correspondance, sur le verso, est montée une étude de figures, de 158 millimètres par 185, à la plume et à l'encre sur papier originellement préparé par un lavis de sanguine dont les traces peuvent être observées sur son verso.

Dans la partie inférieure du montage, l'encadreur a placé deux feuilles double face retaillées, regroupant chacune plusieurs études d'animaux, dont la connexion interne peut être conjecturée de leur technique identique. Elles ont été exécutées à la plume et à l'encre métallo-gallique, avec addition occasionnelle d'un lavis de sanguine au rouge profond, sur papier préparé au lavis rouge orangé et dessin sous-jacent au plomb ou à la pierre noire. La pression exercée par une pointe de plomb ou un stylet, lors d'un possible transfert de motifs particuliers sur un autre support, a entraîné une coupure partielle du papier. L'étroite similarité du papier et de la préparation confirme l'hypothèse selon laquelle les deux dessins ont été découpés dans le même carnet de modèles. La qualité est mauvaise,

Fig. 27. Réflectographie infrarouge (900-1 250 nm) de la partie inférieure du verso de la feuille de montage (cat. 36, inv. 48/1863, détail).

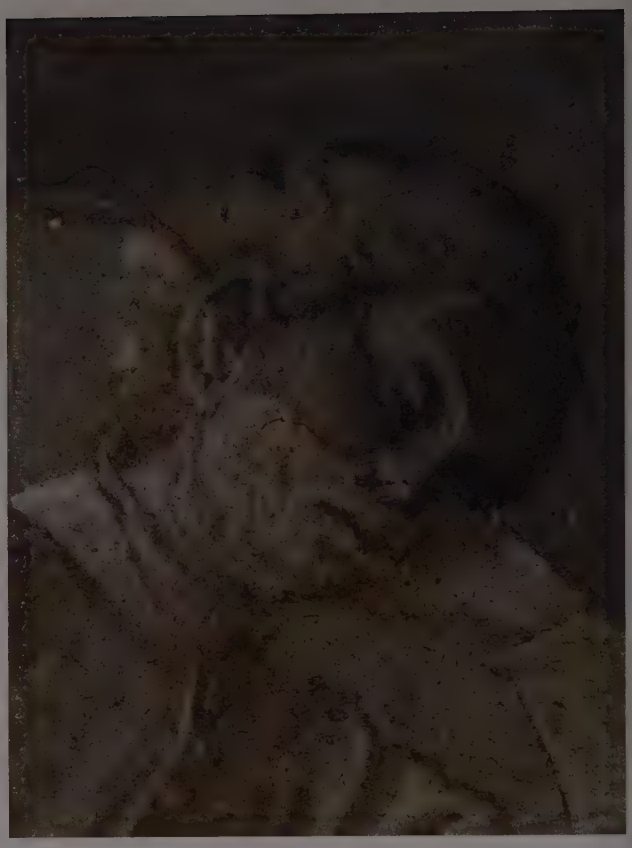


Fig. 28. Macrophotographie de la figure du *Jeune homme assis*, à gauche du recto de la feuille de montage (cat. 36, inv. 47/1863, détail).

Fig. 29. Macrophotographie de la figure du *Jeune homme assis*, à gauche du recto de la feuille de montage (cat. 36, inv. 47/1863, détail).

l'épaisseur moyenne, les fibres sont visibles, et les feuilles présentent la même structure de lignes de chaîne, bien que difficile à distinguer. Un filigrane non identifié est situé au centre de celle de gauche, sur le recto. Le mode d'application du lavis de sanguine sur l'une et l'autre est identique par l'épaisseur, la direction du pinceau, la texture de surface et le caractère. L'encadreur a traité les lacunes irrégulières le long des bords de l'une comme de l'autre en peignant de rose les zones environnantes du montage. Ces restaurations à l'aquarelle de cinabre (vermillon) sont étroitement accordées à la teinte des lavis originaux, et la netteté des bordures à l'encre contribue à leur intégration visuelle. Du montage des deux feuilles comme pendants de même format par Gaddi, on peut déduire qu'elles avaient été conservées ensemble jusqu'à son époque.

Paolo Uccello (Gaddi), Encadreur Gaddi non identifié, *Feuille d'études de figures* (cat. 36)
Afin d'être convenablement présenté, chaque dessin destiné à être monté par Vasari et par Gaddi faisait l'objet d'une restauration. Les deux collectionneurs, avant d'exposer leurs dessins dans des albums ou des portefeuilles, restauraient, manipulaient et embellissaient les feuilles, selon des critères que nous contesterions fortement aujourd'hui. On trouve cependant chez eux quelques exemples de conservation pour raisons scientifiques. Leur pratique de collecte conduisit les deux hommes à acquérir des matériaux d'atelier incluant des fragments et des feuilles médiocrement conservés, tels que les quatre études de figures sur papier bleu indigo du Nationalmuseum, au montage double face aujourd'hui retaillé. Ces études sont maintenant considérées comme l'œuvre d'un artiste anonyme florentin vers 1450. Degenhart et Schmitt découvrirent de nouveaux éléments de la même main au Louvre, qu'ils pensèrent avoir jadis fait partie, avec ceux de Stockholm, d'un seul et même montage[4]. Ce montage, désormais associé à Gaddi plutôt qu'à Vasari, présentait à l'origine six études fragmentaires de jeune

homme et d'animal dans un cadre décoratif (fig. 26). Des inscriptions à la plume et à l'encre métallo-gallique sur des cartouches au centre de chaque face, en partie basse, conservent la trace de l'attribution du dessin par Gaddi à Paolo Uccello.

Un papier lisse, teinté de couleur claire, d'épaisseur modérée, de bonne qualité, proche des deux exemples précédents, a été utilisé ici. En lumière transmise, ce papier révèle une fine structure vergée et une distribution régulière des fibres. La feuille offre 10 lignes de vergeures par centimètre ; la visibilité des lignes de chaîne horizontales est obscurcie par l'épaisseur des dessins montés. La partie inférieure du montage, au Nationalmuseum, coupée au droit du cadre à l'encre, mesure 365 millimètres par 455. Si l'on y ajoute le fragment du Louvre, de 139 millimètres de hauteur, le montage original aurait mesuré au moins 504 sur 455 millimètres.

Au verso, l'encadreur de Gaddi a préparé le dispositif de son encadrement par un quadrillage de la feuille, en traçant à la règle des lignes à la pointe de plomb, matériau dont la spectrométrie X a confirmé la présence, révélée par la photographie infrarouge, dans la partie basse du montage (fig. 27). Les robustes volutes entourant le dessin central (222 millimètres par 218), sur le verso inférieur, ont été exécutées à main levée, dans le même médium. Les lignes tracées à la règle servaient également de guide au lettrage à l'encre du cartouche, à la base du verso du montage. Après avoir positionné le dessin original à l'aide de cette grille, l'encadreur a réalisé son décor à la plume et à l'encre métallo-gallique, en utilisant un tire-ligne pour les droites et une plume pour les ornements. Un nombre important de trous d'aiguille correspondant à l'intersection des horizontales et des verticales suggère que la feuille a été piquée au compas afin de faciliter le tracé des droites. Le lavis d'encre a été appliqué très largement, au pinceau. L'analyse par spectrométrie X a mis en évidence la même composition d'encre métallo-gallique dans l'encadrement et dans les inscriptions.

Après avoir achevé le décor, l'encadreur a collé les fragments de dessins sur le montage double face. Il a distribué les trois études de jeune homme en costume contemporain (274 millimètres sur 134, 293 sur 148 et 265 sur 133) sur toute la moitié inférieure de ce que l'on considère aujourd'hui comme le recto de la feuille, en manière de triptyque, et placé le fragment du Louvre, représentant un jeune homme nu s'appuyant sur un bâton, vu de derrière (133 millimètres par 97), sous une arche au sommet de l'ensemble, flanquée de deux figures (perdues), et connectée à la structure architecturale inférieure. Les dessins montés au recto sont exécutés au lavis d'encre métallo-gallique, à la pointe du pinceau, sur un premier tracé à la pointe de plomb et rehaussés de blanc de plomb, sur papier bleu indigo. Il s'agit là d'un usage très précoce de papier à dessin teinté à l'indigo. À l'exception des études d'animaux dans la partie supérieure du verso (67 millimètres par 178), réalisées à la plume et à l'encre brune sur un papier vergé lisse de couleur claire, c'est le même papier bleu, de grammage moyen, teinté à l'indigo, qui a été utilisé pour tous les dessins exposés sur ce montage. La matière du papier est remplie de longues fibres bleu sombre entremêlées de particules de bois, observables sous grossissement binoculaire. La présence de particules noires, indiquant de possibles dépôts de goudron, suggère que de la corde de chanvre pourrait avoir été introduite dans la pâte. L'encadreur a équilibré le manque de continuité induit dans son *design* par le caractère fragmentaire des éléments, en disposant chaque figure dans un espace encadré et en restaurant les originaux en remplissant les fonds adjacents au moyen d'une peinture gris-bleu directement appliquée sur le montage, en accord avec la teinte du papier bleu. Les zones comblées contiennent des traces de magnésium, d'aluminium et d'oxyde de fer, suggérant l'usage de terre verte ou de terre d'ombre. On constate que cette couche épaisse recouvre les bords des dessins originaux, afin d'adoucir leur jonction, quasiment impossible à situer même en lumière rasante, avec le fond du montage.

L'examen au microscope binoculaire permet de cartographier plus clairement la structure (fig. 29). Les dégâts étendus causés au papier bleu par les insectes ont été traités en réintégrant à la peinture,

directement sur le montage, les nombreux trous circulaires visibles sur toute la surface. Ce travail a été effectué de manière assez approximative, et la peinture recouvre fréquemment l'original. Ces réintégrations apparaissent aujourd'hui plus sombres de plusieurs tons que les dessins d'origine, en raison de l'altération des pigments, de la décoloration du papier, ou de l'un et l'autre phénomènes. Gaddi et son encadreur ont probablement pensé que les conditions de dégradation de ces études les autorisaient à restaurer l'intelligibilité des figures et à leur conférer une plasticité accrue. Il est remarquable que l'encadreur n'ait pas retaillé les bords de ces dessins si mal conservés, puisqu'il n'avait pas hésité à infliger ce traitement à d'autres feuilles. Au lieu de cela, il compléta par des éléments dessinés avec précision, à la pointe du pinceau, au lavis d'encre métallo-gallique, au blanc de plomb et au jaune d'étain et de plomb, les lacunes des figures montées au recto. La tête du jeune homme debout, au centre, fut habilement complétée dans sa partie haute, sans démarcation, selon son invention, cependant que le garçon assis à gauche, lourdement abrasé et endommagé, fut encore plus drastiquement restauré : la plus grande partie de la tête (fig. 28), le coude, le genou et la jambe gauches sont des additions de l'encadreur, de même que le meuble sur lequel il s'appuie. Le modelé du costume fut accentué par de généreuses applications de lavis brun. Dans le cas du fragment de nu masculin, de forme irrégulière, originellement placé au sommet de la feuille, l'encadreur a complété les hanches et rempli de bleu le fond, sous l'arche, au pinceau.

1. L'observation rapprochée en lumière directe, rasante ou transmise, à l'œil nu ou sous binoculaire, a été associée à diverses techniques d'analyse qui ont permis l'identification des matériaux utilisés pour la réalisation des montages comme des dessins montés : spectrométrie de fluorescence X (XRF), fluorescence d'ultraviolets (UV), spectrométrie de réflectance par fibre optique (FORS), réflectographie infrarouge (IRR) multispectrale et hyperspectrale. Toutes les réflectographies IR ont été réalisées par la photographe du Nationalmuseum, Cecilia Heisser, au moyen d'une caméra Osiris (Opus Instruments, Norwich, Great Britain), InGaAs, longueur d'onde 900-1700 nm, Dedolight DLH652, Tungsten GY9,5 / max. 650 W. Pour les fig. 24 et fig. 27, un filtre SWP a été utilisé. Toutes les images ont été traitées et optimisées en postproduction avec Adobe Photoshop. L'analyse élémentaire par pointés et le mapping ont été effectués par Tom Sandström, de l'Institut national suédois du patrimoine, au moyen d'un spectromètre de microfluorescence X, Artax 800 (Bruker), muni d'un tube à rayons X Mo et d'une lentille polycapillaire. L'identification des colorants a été conduite par microscopie Raman, B&W Tek en Raman Plus, utilisant un laser de 785 nm.

2. Voir Schenck [*et al.*] 2013
3. Landau et Parshall 1994, p. 16.
4. Degenhart et Schmitt 1964, p. 52-53. Voir musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1256.ter et 1256.bis.

ANNEXES

SOURCES DOCUMENTAIRES ET LITTÉRAIRES

I.

GIORGIO VASARI

Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture e a che, e dell'invenzione delle storie.

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma, overo idea di tutte le cose della natura, laquale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi humani e degl'animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme, e perché da questa cognitione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci "Dell'ugna un leone", quando quel valente huomo, vedendo sculpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale, e dopo il tutto insieme, come se l'havesse havuto presente e dinanzi agl'occhi. Credono alcuni che il padre del disegno e dell'arti fusse il caso, e che l'uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l'aiuto della cognitione e del discorso, ma io credo che con più verità si possa dire il caso haver più tosto dato occasione che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'inventione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio e essercizio di molti anni, spedita e atta a disegnare e esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa, perché quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezzione e eccellenza dell'arti e il sapere dell'artefice insieme.

E perché alcuni scultori talvolta non hanno molta pratica nelle linee e ne' dintorni, onde non possono disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera huomini, animali e altre cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui, il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani. Hanno gli huomini di queste arti chiamato overo distinto il disegno in varii modi e secondo le qualità de' disegni che si fanno. Quelli che sono tocchi leggiermente e a pena accennati con la penna o altro si chiamano schizzi, come si dirà in altro luogo. Quegli poi che hanno le prime linee intorno intorno sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura come alla pittura, ma all'architettura massimamente, percioche i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l'architettore, ch'il principio e la fine di quell'arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scar|[44]pellini e muratori. Ma nella scultura serve il disegno di tutti i contorni, perché a veduta per veduta se ne serve lo scultore quando vuol disegnare quella parte che gli torna meglio o che egli intende di fare per ogni verso, o nella cera, o nella terra, o nel marmo, o nel legno o altra materia. Nella pittura servono i lineamenti in più modi, ma particolarmente a dintornare ogni figura, perché quando eglino sono ben disegnati e fatti giusti e a proporzione, l'ombre che poi vi si aggiungono e i lumi sono cagione che i lineamenti della figura che si fa ha grandissimo rilievo e riesce di tutta bontà e perfezzione. E di qui nasce che chiunque intende e maneggia bene queste linee, sarà in ciascuna di queste arti, mediante la pratica e il giudizio, eccellentissimo.

Chi dunque vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'animo e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poi che haverà alquanto asuefatta la mano, che per divenir più intelligente nell'arti si eserciti in ritrarre figure di rilievo, o di marmo, o di sasso*, overo di quelle di gesso formate sul vivo overo sopra qualche bella statua antica, o sì veramente rilievi di modelli fatti di terra, o nudi o con cenci interrati addosso che servono per panni e vestimenti. Percioche tutte queste cose, essendo immobili e senza sentimento, fanno grande agevolezza, stando ferme, a colui che disegna, il che non avviene nelle cose vive, che si muovono. Quando poi haverà in disegnando simili cose fatto buona pratica e assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali, e in esse faccia con ogni possibile opera e diligenza una buona e sicura pratica, percioche le cose che vengono dal naturale sono veramente quelle che fanno honore a chi si è in quelle affaticato, havendo in sé, oltre a una certa grazia e vivezza, di quel semplice, facile e dolce che è proprio della natura e che dalle cose sue s'impara perfettamente e non dalle cose dell'arte abastanza giamai. E tengasi per fermo che la pra-

tica che si fa con lo studio di molti anni in disegnando, come si è detto di sopra, è il vero lume del disegno e quello che fa gli huomini eccellentissimi. Hora, havendo di ciò ragionato abastanza, seguita che noi veggiamo che cosa sia la pittura.

Le Vite. Della pittura, XV
G Te 43-44

* o di marmo di sasso, o di sasso…

II.

GIORGIO VASARI

Citations du *Libro de' disegni* dans les *Vies*

Les titulaires de biographies sont mentionnés en capitales, les artistes cités dans la biographie d'un autre le sont en minuscules. Les auteurs mentionnés en gras sont ceux dont Vasari décrit précisément des œuvres.

PRIMA PARTE

CIMABUE

Restami a dire di Cimabue che nel principio d'un nostro libro, dove ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro che da lui in quà hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole, fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'hoggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno. [G I 87]

GADDO GADDI

E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio, come quella di Cimabue, nella quale si vede quanto valesse nel disegno. [G I 113]

GIOTTO, Oderigi d'Agobbio, **Franco Bolognese**

Fu in questo tempo a Roma molto amico di Giotto, per non tacere cosa degna di memoria che apartenga all'arte, Oderigi d'Agobbio, eccellente miniatore in que' tempi, il quale, condotto perciò dal papa, miniò molti libri per la libreria di palazzo, che sono in gran parte hoggi consumati dal tempo. E nel mio libro de' disegni antichi sono alcune reliquie di man propria di costui, che in vero fu valente huomo, se bene fu molto miglior maestro di lui Franco Bolognese miniatore, che per lo stesso papa e per la stessa libreria ne' medesimi tempi lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera, come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio, e fra essi un'aquila molto ben fatta et un lione che rompe un albero bellissimo. [G I 124]

… il quale [Giotto] disegnò molto bene nel suo tempo e di quella maniera, come ne fanno fede molte carte pecore disegnate di sua mano di acquerello et profilate di penna, e di chiaro e scuro e lumeggiate di bianco, le quali sono nel nostro libro de' disegni, et sono, a petto a quegli de' maestri stati inanzi a lui, veramente una maraviglia. [G I 131]

E perché possino coloro che verranno vedere dei disegni di man propria di Giotto, e da quelli conoscere maggiormente l'eccellenza di tanto huomo, nel nostro già detto libro ne sono alcuni maravigliosi, stati da me ritrovati con non minore diligenza, che fatica e spesa. [G I 133]

STEFANO SANESE

E in Fiorenza, nel chiostro di Santo Spirito, [dipinse] tre archetti a fresco. Nel primo de' quali, dove è la Trasfigurazione di Christo con Moisè et Helia, figurò, imaginandosi quanto dovette |[141] essere lo splendore che gli abagliò, i tre discepoli con straordinarie e belle attitudini, e in modo avilupati ne' panni, ch'e' si vede che egli andò con nuove pieghe, il che non era stato fatto insino allora, tentando di ricercar sotto l'ignudo delle figure, il che, come ho detto, non era stato considerato neanche da Giotto stesso… |[142]… E nel vero haveva Stefano gran facilità nel disegno, come si può vedere nel detto nostro libro in una carta di sua mano, nella quale è disegnata la Trasfigurazione ch'e' fece nel chiostro di Santo Spirito, in modo che, per mio giudizio, disegnò molto meglio che Giotto. [G I 140-142]

PIETRO LAUREATI

Furono le pit|[147]ture di costoro intorno agl'anni di nostra salute 1350, et nel mio libro tante volte citato, si vede un disegno di man di Pietro, dove un calzolaio che cuce, con semplici ma naturalissimi lineamenti, mostra grandissimo affetto, et qual fusse la propria maniera di Pietro… [G I 146-147]

ANDREA PISANO

Parimente, quella mezza Nostra Donna di marmo che è sopra la porta del fianco pur della Misericordia nella facciata de' Cialdonai è di mano d'Andrea, e fu cosa molto lodata, per havere egli in essa imitato la buona maniera antica, fuor dell'uso suo che ne fu sempre lontano, come testimoniano alcuni disegni che di sua mano sono nel nostro libro, ne' quali sono disegnate tutte l'historie dell'Apocalisse. [G I 149]

BUFFALMACCO

Buffalmacco dunque, fra le prime opere che fece, lavorò in Firenze nel monasterio delle Donne di Faenza, che era dove è hoggi la cittadella del Prato, tutta la chiesa di sua mano, e fra l'altre storie che vi fece della Vita di Christo, nelle quali tutte si portò molto bene, vi fece l'occisione che fece fare Herode de' Putti Innocenti, nella quale espresse molto vivamente gl'affetti, così degl'uccisori come dell'altre figure, percioche in alcune balie e madri che strappando i fanciulli di mano agl'occisori, si aiutano quanto possono il più colle mani, coi graffii, coi morsi et con tutti i movimenti del corpo, si mostra nel difuori l'animo non men pieno di rabbia e furore che di doglia. Della quale opera, essendo hoggi quel monasterio rovinato, non si può altro vedere che una carta tinta nel nostro libro de' disegni di diversi, dove è questa storia di man propria di esso Buonamico disegnata. [G I 156]

AMBRUOGIO LORENZETTI

E quanto valesse nel disegno si vede nel nostro libro, dove sono alcune cose di sua mano, assai buone. [G I 166]

SIMONE SANESE, Lippo Memmi

Ma tornando a Lippo, il quale disegnò ragionevolmente, come nel nostro libro si può veder in un Romito che incrocicchiate le gambe legge, egli visse dopo Simone dodici anni, lavorando molte cose per tutta Italia, et particolarmente due tavole in Santa Croce di Fiorenza. [G I 174]
Come si vede nel nostro libro detto di sopra, non fu Simone molt'eccellente nel disegno, ma hebbe invenzione dalla natura et si dilettò molto di ritrarre di naturale… [G I 174]

TADDEO GADDI

Fu Taddeo molto resoluto nel disegno, come si può vedere nel nostro libro, dov'è disegnata di sua mano la storia ch'e' fece nella capella di Sant' Andrea in Santa Croce di Firenze. [G I 181]

ANDREA ORGAGNA

Il quale Andrea fu molto diligente ne' suoi disegni, come nel nostro libro si può vedere. [G I 188]

TOMMASO FIORENTINO DETTO GIOTTINO

Disegnò Tommaso benissimo, come in alcune carte di sua mano, disegnate con molta diligenza, si può nel nostro libro vedere. [G I 192]

GIOVANNI DA PONTE

Nel nostro libro de' disegni di diversi, antichi e moderni, è un disegno d'acquerello di mano di Giovanni, dove è un San Giorgio a cavallo che occide il serpente et un'ossatura di morto*, che fanno fede del modo et maniera che haveva costui nel disegnare. [G I 194]

* morte.

AGNOLO GADDI

Non fu eccellente nel disegno, per quello che mostrano alcune carte che di sua mano sono nel nostro libro. [G I 199]

IL BERNA SANESE

E perché oltre a quello che si è detto, disegnò il Berna assai commodamente e fu il primo che cominciasse a ritrarre bene gl'animali,

come fa fede una carta di sua mano che è nel nostro libro tutta piena di fiere di diverse ragioni, egli merita d'essere sommamente lodato e che il suo nome sia honorato dagl'artefici. [G I 202]

ANTONIO VINIZIANO

Standosi dunque in quella città [Fiorenza], dipinse nel chiostro di Santo Spirito in un archetto Christo che chiama Pietro et Andrea dalle reti, e Zebedeo e i figlioli… |[208]… Disegnò Antonio con la penna molto graziosamente e di chiaro scuro tanto bene, che alcune carte che di suo sono nel nostro libro, dove fece l'archetto di Santo Spirito, sono le migliori di que' tempi. [G I 206-208]

IACOPO DI CASENTINO

E della maniera del suo disignare n'è saggio nel nostro libro. [G I 211]

SPINELLO ARETINO

E seppe molto meglio disegnare Spinello che mettere in opera, come si può vedere nel nostro libro dei disegni di diversi pittori antichi, in due Vangelisti di chiaro scuro et un San Lodovico disegnati di sua mano, molto begli. [G I 219]

GHERARDO STARNINA

Nel nostro libro sono alcuni disegni di Gherardo fatti di penna in cartapecora, che non sono se non ragionevoli, etc. [G I 221]

LIPPO, Lippo Dalmasi, **Galante da Bologna**

Fu nei medesimi tempi di Lippo in Bologna un altro pittore chiamato similmente Lippo Dalmasi, il quale fu valente huomo… Disegnò costui ragionevolmente, come si può vedere nel nostro libro. E insegnò l'arte a messer Galante da Bologna, che disegnò poi molto meglio, come si può vedere nel detto libro in un ritratto dal vivo con habito corto et le maniche a gozzi. [G I 224]

DON LORENZO MONACO DEGLI ANGELI

Nel nostro libro de' disegni ho di mano di Don Lorenzo le Virtù teologiche, fatte di chiaro scuro con buon disegno e bella e graziosa maniera, intanto che sono per avventura migliori che i disegni di qual si voglia altro maestro di que' tempi. [G I 231]

TADDEO BARTOLI

Nel nostro libro è una carta disegnata da Taddeo molto praticamente, nella quale è un Christo et due angeli, etc. [G I *234*]

SECONDA PARTE

IACOPO DALLA QUERCIA

E se bene Iacopo fu solamente scultore, disegnò nondimeno ragionevolmente, come ne dimostrano alcune carte da lui disegnate che sono nel nostro libro, le quali paiono più tosto di mano d'un miniatore che d'uno scultore. E il ritratto suo, fatto come quello che di sopra si vede, ho havuto da maestro Domenico Beccafumi pittore Sanese, il quale mi ha assai cose raccontato della virtù, bontà e gentilezza di Iacopo. [G II 252]

NICCOLÒ ARETINO

Fu Niccolò buon disegnatore, come si può vedere nel nostro libro, dove è di sua mano uno Evangelista e tre teste di cavallo, disegnate bene affatto. [G II 255]

DELLO

Non fu Dello molto buon disegnatore, ma fu bene fra i primi che cominciassero a scoprir con qualche giudizio i muscoli ne' corpi ignudi, come si vede in alcuni disegni di chiaro scuro fatti da lui nel nostro libro. [G II 258]

LUCA DELLA ROBBIA

Hebbe Luca bonissimo disegno e grazioso, come si può vedere in alcune carte del nostro libro lumeggiate di biacca, in una delle quali è il suo ritratto, fatto da lui stesso con molta diligenza guardandosi in una spera. [G II 267]

PAULO UCCELLO

In casa de' Medici dipinse in tela a tempera alcune storie di animali, de' quali sempre si dilettò, e per fargli bene, vi mise grandissimo studio. Et che è più, tenne sempre per casa dipinti uccelli, gatti, cani et d'ogni sorte di animali strani che potette haver in disegno, non potendo tenere de' vivi per esser povero. Et perché si dilettò più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paulo Uccelli. Et in detta casa, fra l'altre storie d'animali, fece alcuni leoni che combattevano fra loro, con movenze et fierezze tanto terribili, che parevono vivi. Ma cosa rara era fra l'altre una storia, dove un serpente combattendo con un leone, mostrava con movimento gagliardo la sua fierezza et il veleno che gli schizzava per bocca e per gli occhi, mentre una contadinella ch'è presente guarda un bue, fatto in iscorto bellissimo. Del quale n'è il disegno proprio di mano di Paulo nel nostro libro de' disegni, et similmente della villanella tutta piena di paura e in atto di correre, fuggendo dinanzi a quegli animali. [G II 270]

Grandi furono veramente le fatiche di Paulo nella pittura, havendo disegnato tanto, che lasciò a' suoi parenti, secondo che da loro medesimi ho ritratto, le casse piene di disegni. Ma se bene il disegnar è assai, meglio è nondimeno mettere in opera*, poiché hanno maggior vita l'opere che le carte disegnate. E se bene nel nostro libro de' disegni sono assai cose di figure, di prospettive, d'uccelli e d'animali belli a maraviglia, di tutti è migliore un mazzocchio tirato con linee sole, tanto bello che altro che la pacienza di Paulo non l'haverebbe condotto. [G II 273]

* Ma se bene il disegnar è assai meglio, è nondimeno mettere in opera…

LORENZO GHIBERTI, Bartoluccio Ghiberti

Furono i disegni di Lorenzo eccellentissimi, e fatti con gran rilievo, come si vede nel nostro libro de' disegni in uno Evangelista di sua mano, et in alcuni altri di chiaro scuro bellissimi. Disegnò anco ragionevolmente Bartoluccio suo padre, come mostra una altro Vangelista di sua mano in sul detto libro, assai men buono che quello di Lorenzo. I quali disegni con alcuni di Giotto e d'altri hebbi essendo giovanetto da Vettorio Ghiberti l'anno 1528, e gl'ho sempre tenuti e tengo in venerazione, e perché sono belli, et per memoria di tanti huomini. E se quando io haveva stretta amicizia e pratica con Vettorio, io havessi quello conosciuto che hora conosco, mi sarebbe agevolmente venuto fatto d'havere havuto molte altre cose che furono di Lorenzo veramente bellissime. [G II 286]

PARRI SPINELLI

Fu Parri molto studioso delle cose dell'arte e disegnò benissimo, come ne dimostrano molti disegni che ho veduti di sua mano, e particolarmente un fregio di venti storie della Vita di san Donato, fatto per una sua sorella che ricamava eccellentemente. E si stima lo facesse perché s'havesse a fare ornamenti all'altar maggiore di Vescovado [d'Arezzo]. E nel nostro libro sono alcune carte da lui disegnate di penna molto bene. [G II 294]

FILIPPO BRUNELLESCHI

Fece ancora il modello del bizarissimo tempio degl'Angeli, per la nobile famiglia degli Scolari. Il quale rimase imperfetto et nella maniera che hoggi si vede, per havere i Fiorentini spesi i danari che per ciò erano in sul Monte in alcuni bisogni della città, o come alcuni dicono, nella guerra che già hebbero co' Lucchesi, nel quale spesero ancora i danari che similmente erano stati lasciati per far la Sapienza da Niccolò da Uzzano, come in altro luogo si è allungo raccontato. Et nel vero, se questo tempio degli Angeli si finiva secondo il modello del Brunellesco, egli era delle più rare cose d'Italia, perciò che quello che se ne vede non si può lodar abastanza. Le carte della pianta et del finimento del quale tempio a otto facce, di mano di Filippo, è nel nostro libro, con altri disegni del medesimo. [G II 320]

DONATO

Nel disegnar fu risoluto, e fece i suoi disegni con sì fatta pratica e fierezza che non hanno pari, come si può vedere nel nostro libro, dove ho di sua mano disegnate figure vestite e nude, animali che fanno stupire chi gli vede, et altre così fatte cose bellissime. [G II 336]

GIULIANO DA MAIANO, **Baccio d'Agnolo**

Et così seguitando Giuliano d'attender alla tarsia et alla scultura et architettura, morì Filippo di Ser Brunellesco. Onde messo dagl'Operai in luogo suo, incrostò di marmo, sotto la volta della cupola, le fregiature di marmi bianchi et neri che sono intorno agl'occhi. Et in sulle cantonate fece i pilastri di marmo sopra i quali furono messi poi da Baccio d'Agnolo l'architrave, fregio et cornice, come di sotto si dirà. Vero è che costui, per quanto si vede in alcuni disegni di sua mano che sono nel nostro libro, voleva fare altro ordine di fregio, cornice et ballatoio, con alcuni frontespicii a ogni faccia dell'otto della cupola, ma non hebbe tempo di metter ciò in opera, perché traportato dal lavoro, d'hoggi in domani si morì. [G II 351]

LEON BATISTA ALBERTI

Nella pittura non fece Leon Battista opere grandi né molto belle, con ciò sia che quelle che si veggiono di sua mano, che sono pochissime, non hanno molta perfezzione, né è gran fatto, perché egli attese più agli studi che al disegno. Pur mostrava assai bene disegnando il suo concetto, come si può vedere in alcune carte di sua mano che sono nel nostro libro, nelle quali è disegnato il ponte Sant'Agnolo et il coperto che col disegno suo vi fu fatto a uso di loggia, per difesa del sole ne' tempi di stati, e delle piogge et de' venti l'inverno, la quale opera gli fece far papa Nicola Quinto, che haveva disegnato |[370] farne molte altre simili per tutta Roma, ma la morte vi s'interpose. [G II 369-370]

LAZARO VASARI

Lazzaro dunque, attendendo a studiare continuamente le cose dell'arte, si fece ogni giorno più eccellente, come ne dimostrano alcuni disegni di sua mano molto buoni che sono nel nostro libro. [G II 372]

Molte altre cose potrei dire di Lazaro, il quale designò benissimo, come si può vedere in alcune carte del nostro libro, ma perché così mi par ben fatto, le tacerò. [G II 373]

ALESSO BALDOVINETTI

Disegnò molto bene, come nel nostro libro si vede un mulo ritratto di naturale, dov'è fatto il girare de' peli per tutta la persona con molta pazienza et con bella grazia. [G II 380]

FRA' FILIPPO LIPPI

... et nella sagrestia di San Spirito di Fiorenza [fece] una tavola con una Nostra Donna et angeli dattorno et santi da lato, opera rara et da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione... Et in Arezzo a messer Carlo Marsupini [dipinse] la tavola della cappella di San Bernardo ne' monaci di Monte Oliveto, con la Incoronazione di Nostra Donna et molti santi attorno, mantenutasi così fresca che pare fatta dalle mani di fra' Filippo al presente. Dove dal sopradetto messer Carlo gli fu detto che egli avvertisse alle mani che dipigneva, perché molto le sue cose n'erano biasimate*. Per il che fra' Filippo nel dipignere da indi innanzi la maggior parte o con panni o con altra invenzione ricoperse per fuggire il predetto biasimo... |[388]... Gli fu allogato dagli Operai della detta pieve [di Prato], per havere memoria di lui, la cappella dello altar maggiore di detto luogo... In questo lavoro sono le storie di Santo Stefano, titolo di detta Pieve, partite nella faccia della banda destra, cioè la disputazione, lapidazione e morte di detto protomartire, nella faccia del quale disputante contra i Giudei |[389] dimostrò tanto zelo e tanto fervore, che egli è cosa difficile ad imaginarlo nonché ad esprimerlo, et nei volti et nelle varie attitudini di essi Giudei l'odio, lo sdegno et la collera del vedersi vinto da lui, sì come più apertamente ancora fece apparire la bestialità et la rabbia in coloro che l'uccidono con le pietre, havendole afferrate chi grandi et chi piccole, con uno strignere di denti horribile et con gesti tutti crudeli et rabbiosi. Et nientedimeno, infra sì terribile assalto, santo Stefano sicurissimo et col viso levato al cielo, si dimostra con grandissima carità et fervore supplicare a l'Eterno Padre per quegli stessi che lo uccidono. Considerazioni certo bellissime, e da far conoscere altrui quanto vaglia la invenzione et il saper esprimer gl'affetti nelle pitture. Il che sì bene osservò costui, che in coloro che sotterrano santo Stefano, fece attitudini sì dolenti, et alcune teste sì afflitte e dirotte nel pianto, che e' non è apena possibile di guardarle senza commuoversi. Da l'altra banda fece la natività, la predica, il battesimo, la cena d'Erode et la decollazione di san Giovanni Batista, dove nella faccia di lui predicante si conosce il divino spirito, et nelle turbe che ascoltano, i diversi movimenti, e l'allegrezza e l'afflizzione, così nelle donne come negli huomini, astratti et sospesi tutti negli ammaestramenti di san Giovanni. Nel battesimo si riconosce la bellezza et la bontà, et nella cena di Erode la maestà del convito, la destrezza di Erodiana, lo stupore de' convitati et lo attristamento fuori di maniera nel presentarsi la testa tagliata dentro al bacino. Veggonsi intorno al convito infinite figure con molto belle attitudini, et ben condotte, et di panni et di arie di visi, tra i quali ritrasse allo specchio se stesso vestito di nero in habito da prelato, et il suo discepolo fra' Diamante dove si piange santo Stefano. Et invero, questa opera fu la più eccellente di tutte le cose sue, sì per le considerazioni dette di sopra, et sì per haver fatto le figure alquanto maggiori che il vivo... Ritrasse in questa opera messer Carlo, figliuolo naturale di Cosimo de' Medici, il quale era allora proposto di quella chiesa, la quale fu da lui e dalla sua casa molto beneficata... |[391]... Disegnò fra' Filippo benissimo, come si può vedere nel nostro libro di disegni de' più famosi dipintori, e particolarmente in alcune carte dove è disegnata la tavola di Santo Spirito, et in altre dove è la cappella di Prato. [G II 387-391]

* alle mani che dipignevano, perché... le sue cose erano biasimate. T I-II 397 : dipigneva... n'erano biasimate.

GENTILE DA FABRIANO E VITTORE PISANELLO

Dissegnarono ambiduoi questi pittori molto bene, come si può vedere nel nostro libro, etc. [G II 403]

BENOZZO

Da Roma tornato Benozzo a Firenze, se n'andò a Pisa, dove lavorò nel cimiterio che è allato al Duomo, detto Camposanto, una facciata di muro lunga quanto tutto l'edifizio, facendovi storie del Testamento Vecchio con grandissima invenzione. E si può dire che questa sia veramente un'opera terribilissima, veggendosi in essa tutte le storie della Creazione del mondo distinte a giorno per giorno. Dopo l'Arca di Noè, l'innondazione del Diluvio, espressa con bellissimi componimenti et copiosità di figure. Appresso la superba edificazione della Torre di Nebrot, l'incendio di Soddoma e dell'altre città vicine, l'historie d'Abramo, nelle quali sono da considerare affetti bellissimi, perciò che, se bene non haveva Benozzo molto singular disegno nelle figure, dimostrò nondimeno l'arte efficacemente nel Sacrificio d'Isaac, per havere situato in iscorto un asino per tal maniera ch'e' si volta per ogni banda, il che è tenuto cosa bellissima. Segue appresso il nascere di Moisè, con que' tanti segni e prodigii, insino a che trasse il popolo suo d'Egitto e lo cibò tanti anni nel deserto. Aggiunse a queste tutte le storie Hebree insino a Davit et Salamone suo figliuolo... |[408] Sono in tutta questa opera sparsi infiniti ritratti di naturale, ma perché di tutti non si ha cognizione, dirò quelli solamente che io vi ho conosciuti di importanza, e quelli di che ho per qualche ricordo cognizione. Nella storia dunque dove la reina Saba va a Salamone è ritratto Marsilio Ficino fra certi prelati, l'Argiropolo, dottissimo Greco, e Battista Platina, il quale haveva prima ritratto in Roma, et egli stesso sopra un cavallo nella figura d'un vecchiotto raso con una beretta nera che ha nella piegha una carta bianca, forse per segno, o perché hebbe volontà di scrivervi dentro il nome suo... Lavorò anco quando era giovanetto nella pieve di San Gimignano l'altare di san Bastiano nel mezzo della chiesa riscontro alla cappella maggiore... Ai Monaci di Monte Oliveto nella medesima terra fece un Crucifisso et altre pitture. Ma la migliore opera che in quel luogo facesse fu in Sant' Agostino, nella cappella maggiore a fresco, storie di Sant'Agostino, cioè dalla conversione

insino alla morte. La quale opera ho tutta disegnata di sua mano nel nostro libro, insieme con molte carte delle storie sopradette di Camposanto di Pisa. [G II 407-408]

ANTONIO ROSSELLINO

A San Miniato a Monte, monasterio de' Monaci Bianchi fuori delle mura di Fiorenza, gli fu fatto fare la sepoltura del cardinale di Portogallo, la quale sì maravigliosamente fu condotta da lui, et con diligenza et artifizio così grande, che non si imagini artefice alcuno di poter mai vedere cosa alcuna che di pulitezza o di grazia, passare la possa in maniera alcuna… Et certamente a chi la considera pare impossibile, nonché difficile, che ella sia condotta così, vedendosi in alcuni angeli che vi sono tanta grazia et bellezza d'arie, di panni e d'artifizio, che e' non paiono più di marmo ma vivissimi. Di questi l'uno tiene la corona della verginità di quel cardinale, il quale si dice che morì vergine, l'altro la palma della vittoria che egli acquistò contra il mondo. E fra le molte cose artifiziosissime che vi sono, vi si vede un arco di macigno che regge una cortina di marmo aggruppata, tanto netta che fra il bianco del marmo et il bigio del macigno, ella pare molto più simile al vero panno che al marmo. In su la cassa del corpo sono alcuni fanciulli veramente bellissimi, et il morto stesso, con una Nostra Donna in un tondo lavorata molto bene. La cassa tiene il garbo di quella di porfido che è in Roma su la piazza della Ritonda. Questa sepoltura del cardinale fu posta su nel 1459… Di più vi fece una tavola di una Natività di Christo nel presepio, con un ballo d'angeli in su la capanna che cantano a bocca aperta, in una maniera che ben pare che dal fiato in fuori, Antonio desse loro ogn'altra movenza et affetto, con tanta grazia et con tanta pulitezza, che più operare non possono nel marmo il ferro et l'ingegno… Nella pieve d'Empoli fece di marmo un San Bastiano che è tenuto cosa bellissima, et di questo havemo un disegno di sua mano nel nostro libro, con tutta l'architettura e figure della cappella detta di San Miniato in Monte, et insieme il ritratto di lui stesso. [II. 413]

DESIDERIO DA SETTIGNANO

Nel nostro libro sono alcune carte disegnate di penna da Desiderio, bellissime. Et il suo ritratto si è havuto da alcuni suoi da Settignano. [G II 418]

MINO DA FIESOLE

Il ritratto di Mino è nel nostro libro de' disegni non so di cui mano, perché a me fu dato con alcuni disegni fatti col piombo dallo stesso Mino, che sono assai belli. [G II 422]

LORENZO COSTA

Il suo ritratto ho havuto in Mantoa da Fermo Ghisoni pittor eccellente, che mi affermò quello esser di propria mano del Costa, il quale disegnò ragionevolmente, come si può vedere nel nostro libro in una carta di penna in cartapecora, dove è il Giudizio di Salamone, et un San Girolamo di chiaro scuro, che sono molto ben fatti. [G II 425]

HERCOLE FERRARESE, Guido Bolognese

Lasciò Guido Bolognese pittore suo creato… E nel nostro libro sono disegni di mano di Hercole e di Guido, molto ben fatti e tirati con grazia et buona maniera, etc. [G II 428]

COSIMO ROSSELLI, Agnolo di Donnino

Chiamato poi con gl'altri pittori all'opera che fece Sisto Quarto pontefice nella cappella del palazzo, in compagnia di Sandro Botticello, di Domenico Ghirlandaio, dell'Abbate di San Clemente, di Luca da Cortona e di Piero Perugino, vi dipinse di sua mano tre storie, nelle quali fece la sommersione di Faraone nel mar Rosso, la Predica di Christo ai popoli lungo il mare di Tiberiade, e l'Ultima Cena degl'Apostoli col Salvatore, nella quale fece una tavola a otto facce tirate in prospettiva, e sopra quella in otto facce simili il palco, che gira in otto angoli, dove molto bene scortando mostrò d'intendere quanto gl'altri quest'arte… |[439] Disegnò Cosimo benissimo, come si può vedere nel nostro libro, non pure nella carta dove è disegnata la storia della Predicazione sopradetta che fece nella cappella di Sisto, ma ancora in molte altre, fatte di stile e di chiaro scuro. Et il suo ritratto havemo nel detto libro, di mano d'Agnolo di Donnino pittore e suo amicissimo. [G II 438-439]

IL CECCA

Dicesi che le Nuvole che andavano in Fiorenza per la festa di san Giovanni a processione, cosa certo ingegnosissima e bella, furono invenzione del Cecca, il quale allora che la città usava di fare assai feste, era molto in simili cose adoperato… |[442]… Primieramente adunque la piazza di San Giovanni si copriva tutta di tele azurre, piene di gigli grandi fatti di tela gialla et cucitivi sopra. E nel mezzo erano in alcuni tondi pur di tela e grandi braccia dieci, l'arme del Popolo et Comune di Firenze, quella de' capitani di Parte Guelfa et altre. Et intorno intorno negl'estremi del detto cielo, che tutta la piazza, comeché grandissima sia, ricopriva, pendevano drappelloni pur di tela dipinti di varie imprese, d'armi di magistrati e d'Arti, e di molti leoni, che sono una dell'insegne della città. Questo cielo, overo coperta così fatta, era alto da terra circa venti braccia, posava sopra gagliardissimi canapi attacchati a molti ferri che ancor si veggiono intorno al tempio di San Giovanni, nella facciata di Santa Maria del Fiore e nelle case che sono per tutto intorno intorno alla detta piazza, e fra l'un canapo e l'altro erano funi che similmente sostenevano quel cielo, che per tutto era in modo armato, e particolarmente in sugl'estremi, di canapi, di funi e di soppanni e fortezze di tele doppie e canevacci, che non è possibile imaginarsi meglio. E che è più, era in modo et con tanta diligenza accomodat*a** ogni cosa, che ancora che molto fussero dal vento, che in quel luogo può assai d'ogni tempo,

come sa ognuno, gon|[443]fiate et mosse le vele, non però potevano essere sollevate né sconce in modo nessuno. Erano queste tende di cinque pezzi perché meglio si potessino maneggiare, ma poste su, tutte si univano insieme e legavano e cuscivano di maniera che pareva un pezzo solo. Tre pezzi coprivano la piazza et lo spazio che è fra San Giovanni et Santa Maria del Fiore, et quello del mezzo haveva, a dirittura delle porte principali, detti tondi con l'arme del Comune. E gl'altri due pezzi coprivano dalle bande, uno di verso la Misericordia e l'altro di verso la Canonica et Opera di San Giovanni. Le Nuvole poi, che di varie sorti si facevano dalle compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telaio quadro di tavole, alto braccia 2 incirca, che in su le teste haveva quattro gagliardi piedi fatti a uso di trespoli da tavola et incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telaio erano in croce due tavole larghe braccia uno, che in mezo havevano una buca di mezzo braccio, nella quale era uno stile alto sopra cui si accomodava una mandorla, dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini e di lumi e altri ornamenti, era in un ferro al traverso posta a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel santo, il quale principalmente da quella compagnia come proprio avvocato e protettore si honorava, overo un Christo, una Madonna, un san Giovanni o altro, i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accommodati ferri, che girando più bassi e sotto la mandorla, facevano quattro o più o meno rami simili a quelli d'un albero, che negl'estremi con simili ferri, haveva per ciascuno un piccolo fanciullo vestito da angiolo. E questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro dove posavano i piedi, che era gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'angeli o di santi, secondo che quello era che si haveva a rappresentare. E tutta questa machina, e lo stile et i ferri, che tallora faceva un giglio, tallora un albero e spesso una nuvola, o altra cosa simile, si copriva di bambagia, et come si è detto, di cherubini, serafini, stelle d'oro et altri cotali ornamenti. E dentro erano facchini o villani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno intorno a quella tavola che noi habbiam chiamato telaio, nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuoio pieni o di piuma, o di bambagia o d'altra cosa simile, che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gl'ingegni e le salite et altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia, che faceva bel vedere, e si chiamavano tutte queste machine Nuvole. Dietro venivano loro cavalcate d'huomini e di sergenti a piedi in varie sorti, secondo la storia che si rappresentava, nella maniera che hoggi vanno dietro a' carri o altro che si faccia in cambio delle dette Nuvole, della maniera delle quali ne ho, nel nostro libro de' disegni, alcune di mano del Cecchia molto ben fatte e ingegnose** veramente e piene di belle considerazioni.

[G II 441-443]

* accomodate. – **ingegnosi.

DON BARTOLOMEO ABBATE DI SAN CLEMENTE

Morì nel 1461, avendo aggiunto all'arte della pittura nel miniare quella bellezza che si vede in tutte le sue cose, come possono far fede alcune carte di sua mano che sono nel nostro libro. [G II 452]

GHERARDO

Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca fatte da Martino e da Alberto Duro, per che piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo. [G II 454]

DOMENICO GHIRLANDAIO

Onde acquistando fama grandissima e in credito venuto, a Francesco Sassetti lavorò in Santa Trinita una cappella con istorie di san Francesco, la quale opera è mirabilmente condotta, et da lui con grazia, con pulitezza et con amor lavorata. In questa contrafece egli e ritrasse il ponte a Santa Trinita col palazzo degli Spini, fingendo nella prima faccia la storia di san Francesco quando apparisce in aria et resuscita quel fanciullo, dove si vede in quelle donne che lo veggono resuscitare, il dolore della morte nel portarlo alla sepoltura, et la allegrezza et la maraviglia nella sua resurressione. Contrafecevi i frati che escon di chiesa co' bechini dietro alla croce per sotterrallo, fatti molto naturalmente. Et così altre figure che si maravigliano di quello effetto, che non danno altrui poco piacere. Dove sono ritratti Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notabili cittadini et nelle historie di quella città assai nominati. In un'altra fece quando san Francesco, presente |[457] il vicario, rifiuta la eredità a Pietro Bernardone suo padre et piglia l'abito di sacco, cignendosi con la corda. Et nella faccia del mezo quando egli va a Roma a papa Onorio, et fa confermar la regola sua presentando di gennaio le rose a quel pontefice. Nella quale storia finse la sala del Concistoro co' cardinali che sedevano intorno, et certe scalee che salivano in quella, accennando certe meze figure ritratte di naturale et accomodandovi ordini d'appoggiatoi per la salita. Et fra quegli ritrasse il Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici. Dipinsevi medesimamente quando san Francesco riceve le stimite. Et nella ultima fece quando egli è morto et che i frati lo piangono, dove si vede un frate che gli bacia le mani, il quale effetto non si può esprimer meglio nella pittura, senza che e' v'è un vescovo parato con gli occhiali al naso che gli canta la vigilia, che il non sentirlo solamente lo dimostra dipinto. Ritrasse in due quadri, che mettono in mezzo la tavola, Francesco Sassetti ginocchioni in uno, et ne l'altro madonna Nera sua donna, et i suoi figliuoli, ma questi nell'historia di sopra, dove si risuscita il fanciullo, con certe belle giovani della medesima famiglia che non ho potuto ritrovar i nomi, tutte con gl'habiti et portature di quella

età, cosa che non è di poco piacere. Oltra ch'e' fece nella volta quattro Sibille, et fuori della cappella un ornamento sopra l'arco nella faccia dinanzi con una storia, dentrovi quando la Sibilla Tiburtina fece adorar Christo a Ottaviano imperatore, che per opera in fresco è molto praticamente condotta et con una allegrezza di colori molto vaghi. Et insieme accompagnò questo lavoro con una tavola pur di sua mano, lavorata a tempera, quale ha dentro una Natività di Christo da far maravigliare ogni persona intelligente, dove ritrasse se medesimo e fece alcune teste di pastori che sono tenute cosa divina. Della quale Sibilla e d'altre cose di quell'opera sono nel nostro libro disegni bellissimi fatti di chiaro scuro, et particolarmente la prospettiva del ponte a Santa Trinita. [G II 456-457]

ANTONIO POLLAIUOLI, Maso Finiguerra

Era in questo tempo medesimo un altro orefice chiamato Maso Finiguerra, il quale hebbe nome strasordinario, et meritamente, ché per lavorare di bulino et fare di niello, non si era veduto mai chi in piccoli o grandi spazii, facesse tanto numero di figure quante ne faceva egli, sì come lo dimostrano ancora certe paci lavorate da lui in San Giovanni di Fiorenza con istorie minutissime de la Passione di Christo. Costui disegnò benissimo e assai, e nel libro nostro v'è di molte carte di vestiti, ignudi e di storie disegnate d'aquerello. [G II 466]

E si trovò dopo la morte sua il disegno e modello che a Lodovico Sforza egli [Antonio del Pollaiuolo] haveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza duca di Milano, il quale disegno è nel nostro libro in due modi. In uno egli ha sotto Verona, nell'altro egli tutto armato e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a uno armato. Ma la cagione perché non mettesse questi disegni in opera non ho già potuto sapere. [G II 469]

SANDRO BOTTICELLO

Disegnò Sandro bene fuor di modo e tanto, che dopo lui un pezzo s'ingegnarono gl'artefici d'havere de' suoi disegni. E noi nel nostro libro n'habbiamo alcuni, che son fatti con molta pratica e giudizio. [G II 474]

BENEDETTO DA MAIANO

Disegnò Benedetto molto bene, come si può vedere in alcune carte del nostro libro. [G II 481]

ANDREA VERROCCHIO

Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro libro, fatti con molta pacienza e grandissimo giudizio, in fra i quali sono alcune teste di femina con bell'arie et acconciature di capegli, quali per la sua bellezza Lionardo da Vinci sempre imitò. Sonvi ancora due cavagli con il modo delle misure e centine da fargli di piccioli grandi, che venghino proporzionati et senza errori. Et di rilievo di terracotta è appresso di me una testa di cavallo ritratta dall'antico, che è cosa rara. Et alcuni altri, pure in carta, n'ha il molto reverendo don Vincenzio Borghini nel suo libro, del quale si è di sopra ragionato. E fra gl'altri un disegno di sepoltura da lui fatto in Vinegia per un doge, et una storia de' Magi che adorano Christo, et una testa d'una donna finissima quanto si possa, dipinta in carta. [G II 483]

ANDREA MANTEGNA

Nel nostro libro è in un mezzo foglio reale un disegno di mano d'Andrea finito di chiaro scuro, nel quale è una Iudith che mette nella tasca d'una sua schiava mora la testa d'Oloferne, fatto d'un chiaro scuro non più usato, havendo egli lasciato il foglio bianco che serve per il lume della biacca, tanto nettamente che vi si veggiono i capegli sfilati e l'altre sottigliezze non meno che se fussero stati con molta diligenza fatti dal pennello. Onde si può in un certo modo chiamar questo più tosto opera colorita che carta disegnata. [G II 491]

FILIPPO LIPPI

Condottosi poi Filippo a Roma, fece al detto cardinale Caraffa nella chiesa della Minerva una cappella, nella quale dipinse storie della vita di san Tommaso d'Aquino, et alcune poesie molto belle, che tutte furono da lui, il quale hebbe in questo sempre propizia la natura, ingegnosamente trovate. Vi si vede dunque dove la Fede ha fatto prigiona l'Infedeltà, tutti gl'heretici et infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù, che quel Vizio che è loro contrario hanno soggiogato. In una disputa è san Tommaso in catedra, che difende la Chiesa da una scuola d'heretici, et ha sotto come vinti Sabellio, Arrio, Averroè e altri, tutti con graziosi habiti indosso. Della quale storia ne habbiamo di propria mano di Filippo nel nostro libro de' disegni il proprio, con alcuni altri del medesimo fatti con tanta pratica |[495] che non si può migliorare. Èvvi anco quando, orando san Tommaso, gli dice il Crucifisso: *Bene scripsisti de me, Thoma*, et un compagno di lui che udendo quel Crucifisso così parlare sta stupeffatto e quasi fuor di sé. Nella tavola è la Vergine Annunziata da Gabriello, e nella faccia l'Assunzione di quella in cielo e i dodici apostoli intorno al sepolcro. La quale opera tutta fu ed è tenuta molto eccellente, e per lavoro in fresco fatta perfettamente. Vi è ritratto di naturale il detto Olivieri Caraffa cardinale et vescovo d'Ostia, il quale fu in questa cappella sotterrato l'anno 1511, e dopo condotto a Napoli nel Piscopio. [G II 494-495]

BERNARDINO PINTURICCHIO, **Raffaello da Urbino**

Havendo dunque costui nella sua prima giovanezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro, tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu da Francesco Piccolomini cardinale chiamato a Siena

a dipignere la libreria stata fatta da papa Pio II nel Duomo di quella città. Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece furono di mano di Raffaello da Urbino allora giovinetto, il quale era stato suo compagno et condiscepolo appresso al detto Pietro, la maniera del quale haveva benissimo appresa il detto Raffaello. E di questi cartoni se ne vede ancor hoggi uno in Siena, et alcuni schizzi ne sono di man di Raffaello nel nostro libro. [G II 498]

[PIETRO PERUGINO], **Baccio Ubertino**

Imparò parimente da Pietro e stette assai tempo seco Gerino da Pistoia, del quale si è ragionato nella Vita del Pinturicchio, et così anco Baccio Ubertino fiorentino, il quale fu diligentissimo così nel colorito come nel disegno, onde molto se ne servì Pietro. Di mano di costui è nel nostro libro un disegno d'un Christo battuto alla colonna fatto di penna, che è cosa molto vaga. [G II 515]

VITTORE SCARPACCIA, **Lazaro Scarpaccia, Sebastiano Scarpaccia**

Insegnò costui l'arte a due suoi fratelli che l'immitarono assai, l'uno fu Lazaro e l'altro Sebastiano, di mano de' quali è nella chiesa delle monache di Corpuș Domini all'altare della Vergine una tavola, dove ella è a sedere in mezzo a santa Caterina e santa Marta, con altre sante e due angeli che suonano, e una prospettiva di casamenti per campo di tutta l'opera molto bella, della quale n'havemo i proprii disegni di mano di costoro nel nostro libro. [G II 522]

IACOPO DETTO L'INDACO, Francesco detto l'Indaco

Non dissimile a Iacopo fu un suo fratello minore, chiamato per proprio nome Francesco, e poi per sopranome anch'egli l'Indaco, che fu similmente dipintore più che ragionevole. Non gli fu dissimile dico nel lavorare più che malvolentieri e nel ragionare assai, ma in questo avanzava costui Iacopo, perché sempre diceva male d'ognuno, e l'opere di tutti gl'artefici biasimava… Disegnò Francesco assai bene, ma molto meglio Iacopo, come si può vedere nel nostro libro. [G II 525]

TERZA PARTE

LIONARDO DA VINCI

Et perché la professione sua volle che fusse la pittura, studiò assai in ritrar di naturale, et qualche volta in far medaglie di figure di terra, et adosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di rensa, o di panni lini adoperati, et gli lavorava di nero et bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa, come ancora ne fa fede alcuni che ne ho di sua mano in sul nostro libro de' disegni, oltre che disegnò in carta con tanta diligenza et sì bene, che in quelle finezze non è chi vi habbia aggiunto mai, che n'ho io una testa di stile et chiaro scuro, che è divina. [G III 2]

Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizzarre, o con barbe, o con capegli degli huomini naturali, che harebbe seguitato uno che gli fussi piaciuto un giorno intero, et se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l'havesse havuto presente. Di questa sorte se ne vede molte teste, et di femine, et di maschi, et n'ho io disegnato parechie di sua mano con la penna nel nostro libro de' disegni tante volte citato, come fu quella di Amerigho Vespucci, ch'è una testa di vecchio bellissima disegnata di carbone, et parimenti quella di Scaramuccia capitano de' Zingani, che poi *ebbe** messer Donato Valdanbrini d'Arezzo canonicho di San Lorenzo, lassatagli dal Giambullari. [G III 5]

* che poi messer Donato…

GIORGIONE DA CASTELFRANCO

È nel nostro libro una testa colorita a olio, ritratta da un Todesco di casa Fucheri, che allora era de' maggiori mercanti nel fondaco de' Tedeschi, la quale è cosa mirabile, insieme con altri schizzi et disegni di penna fatti da lui. [G III 15]

ANTONIO DA CORREGGIO

Et in San Giovanni in quella città [Parma] fece una tribuna in fresco, nella quale figurò una Nostra Donna che ascende in cielo fra moltitudine di angeli et altri santi intorno, la quale pare impossibile ch'egli potesse non esprimere con la mano, ma imaginare con la fantasia, per i belli andari de' panni et delle arie che e' diede a quelle figure, delle quali ne sono nel nostro libro alcune dissegnate di lapis rosso di sua mano, con certi fregi di putti bellissimi, et altri fregi fatti in quella opera per ornamento con diverse fantasie* di sacrifizii alla anticha. Et nel vero, se Antonio non havesse condotte l'opere sue a quella perfettione che le si veggono, i disegni suoi (se bene hanno in loro una

buona maniera, et vaghezza e pratica di maestro) non gli harebbano arechato fra gli artefici quel nome che hanno l'eccellentissime opere sue. È quest'arte tanto dificile et ha tanti capi, che uno artefice bene spesso non li può tutti fare perfetamente, perché molti sono che hanno disegnato divinamente, et nel colorire hanno havuto qualche imperfettione, altri hanno colorito maravigliosamente, et non hanno disegnato alla metà, questo nascie tutto dal giuditio et da una pratica che si piglia da giovane, chi nel disegnio e chi sopra i colori. Ma perché tutto s'impara per condurre l'opere perfette nella fine, il quale è il colorire, con disegno tutto quel che si fa, per questo il Coreggio merita gran lode havendo conseguito il fine della perfetione ne l'opere che egli a olio e a fresco colorì… [G III 17]

* fantasia.

BRAMANTE DA URBINO, **Bernardino da Trevio**

Eravi ancora un Bernardino da Trevio milanese, ingegniere et architettore del Duomo et disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da Vinci fu tenuto maestro raro, ancora che la sua maniera fusse crudetta et alquanto secca nelle pitture… Costui dipinse in Milano molte altre opere, et per il contado ne fece anche buon numero tenute in pregio, e nel nostro libro è una testa di carbone et biacca d'una femina assai bella, che ancor fa fede de la maniera ch'e' tenne. [G III 28]

Fe' [Bramante] molti disegni di piante e di edifitii, che molto bene erano disegnati da lui, come nel nostro libro ne appare alcuni, ben misurati et fatti con arte grandissima. [G III 31]

FRA' BARTOLOMEO DI SAN MARCO

In casa Pier del Pugliese, hoggi di Matteo Botti cittadino et mercante fiorentino, fece al sommo d'una scala in un ricetto un San Giorgio armato a cavallo che giostrando amazza il serpente, molto pronto, et lo fece a olio di chiaro e scuro, che si dilettò assai tutte le cose sua far così prima nell'opere a uso di cartone innanzi che le colorisse o d'inchiostro o onbrate di aspalto, et come ne apare ancora in molte cose che lassò di quadri et tavole rimase inperfette doppo la morte sua, et come anche molti disegni che di suo si veggono fatti di chiaro scuro, hoggi la maggior parte nel monasterio di Santa Caterina da Siena in sulla piazza di San Marco apresso a una monaca che dipignie, di cui se ne farà al suo luogo memoria, et molti di simil modo fatti che ornano in memoria di lui il nostro libro de' disegni, *o** che ne ha messer Francesco del Garbo, fisico eccellentissimo. [G III 40]

* et molti… che ornano in memoria di lui il nostro libro de' disegni che ne ha messer Francesco del Garbo…

MARIOTTO ALBERTINELLI

De' disegni di mano di costui ne sono nel nostro libro di penna et di chiaro et scuro alcuni molto buoni, et particolarmente una scala a chiocciola difficile molto, che bene l'intendea, tirata in prospettiva. [G III 45]

RAFFAELLINO DEL GARBO

Costui nella sua gioventù disegnò tanto quanto pittore che si sia mai esercitato in disegnare per venir perfetto, onde si veggono ancora gran numero di disegni per tutta l'arte, mandati fuora per vilissimo prezzo da un suo figliolo, parte disegnati di stile et parte di penna et d'acquerello, ma tutti sopra fogli tinti, lumeggiati di biaccha, et fatti con una fierezza et pratica mirabile, come molti ne sono nel nostro libro di bellissima maniera. [G III 48]

E nel libro del signore Spedalingo ve n'è molti che mostrano quanto valesse nel disegno. [G III 49]

TORRIGIANO

Finalmente, conoscendo… non havere alcuna cosa avanzato nella guerra anzi haver consumato vanamente il tempo, ritornò alla scoltura, et havendo fatto ad alcuni mercatanti fiorentini operette di marmo e di bronzo in figure piccole, che sono in Fiorenza per le case de' cittadini, e disegnato molte cose con fierezza e buona maniera, come si può vedere in alcune carte del nostro libro di sua mano, insieme con altre, le quali fece a concorrenza di Michelagnolo, fu dai sudetti mercanti condotto in Inghilterra… [G III 54]

GUGLIELMO DA MARCILLA

Appresso, havendo speziale divozione nei romiti Camaldolesi, i quali vicino ad Arezzo venti miglia sul giogo d'Apennino fanno congregazione, lasciò loro l'havere et il corpo suo. Et a Pastorino da Siena suo garzone, ch'era stato seco molti anni, lasciò i vetri et le masserizie da lavorare et i suoi disegni, che n'è nel nostro libro una storia quando Faraone somergie nel mar Rosso. [G III 95]

VINCENZIO DA SAN GIMIGNANO E **TIMOTEO DA URBINO**

Lasciò in Urbino alcune opere imperfette, le quali essendo poi state finite da altri, mostrano col paragone quanto fusse il valore e la virtù di Timoteo, di mano del quale sono alcuni disegni nel nostro libro, i quali ho havuto dal molto virtuoso e gentile messer Giovan Maria suo figliuolo, molto belli e certamente lodevoli, cioè uno schizzo del ritratto del magnifico Giuliano de' Medici in penna, il quale fece Timoteo mentre che esso Giuliano si riparava nella corte d'Urbino in quella famosissima Accademia, et un Noli me tangere et un Giovanni evangelista che dorme mentre che Christo ora nell'orto, tutti bellissimi. [G III 115]

ANDREA DAL MONTE SANSOVINO

Per queste e per l'altre opere d'Andrea divolgatosi il nome suo, fu chiesto al magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici, nel cui giardino havea, come si è detto, atteso agli studii del disegno, dal re di Portogallo, per che mandatogli da Lorenzo, lavorò per quel re molte opere di scultura e d'architettura, e particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri et altri molti edifizii. Et una parte del palazzo fu dipinta secondo il disegno et cartoni di mano d'Andrea, che disegnò benissimo, come si può vedere nel nostro libro in alcune carte di sua propria mano, finite con la punta d'un carbone, con alcune altre carte d'architettura benissimo intesa. [G III 118]

BENEDETTO DA ROVEZZANO, **Agnolo di Donnino**

Fu Benedetto cortese et galant'huomo, e si dilettò sempre di praticare con huomini virtuosi. Il suo ritratto si è cavato da uno che fu fatto quando egli era giovane da Agnolo di Donino, il quale proprio è in sul nostro libro de' disegni, dove sono anco alcune carte di mano di Benedetto, molto ben disegnate. Il quale per queste opere merita di essere fra questi eccellenti artefici annoverato. [G III 125]

BACCIO DA MONTELUPO, Raffaelo da Montelupo

Disegnò Raffaello molto praticamente et intese molto meglio le cose dell'arte che non haveva fatto Baccio suo padre. E di mano così dell'uno come dell'altro, sono alcuni disegni nel nostro libro, ma molto migliori sono, e più graziosi, e fatti con miglior arte quelli di Raffaello, il quale negl'ornamenti d'architettura seguitò assai la maniera di Michelagnolo, come ne fanno fede i camini, e le porte e le finestre che egli fece in detto Castello Sant'Agnolo, et alcune capelle fatte di suo ordine a Orvieto di bella e rara maniera. [G III 129]

LORENZO DI CREDI

E per che a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenza l'imitasse più di lui, come si può vedere in molti disegni fatti e di stile e di penna, o d'acquerello, che sono nel nostro libro, fra i quali sono alcuni ritratti da medaglie di terra, acconci sopra con panno lino incerato et con terra liquida, con tanta diligenza imitati et con tanta pacienza finiti, che non si può a pena credere non che fare. [G III 131]

BALDASSARE PERUZZI SANESE

Disegnò Baldassarre eccellentemente in tutt'i modi, et con gran giudizio e diligenza, ma più di penna, d'acquerello e chiaro scuro che d'altro, come si vede in molti disegni suoi che sono appresso gl'artefici. E particolarmente nel nostro libro in diverse carte, in una delle quali è una storia finta per capriccio, cioè una piazza piena d'archi, colossi, teatri, obelisci, piramidi, tempii di diverse maniere, portici et altre cose tutte fatte all'antica, e sopra una base è Mercurio, al quale correndo intorno tutte le sorti d'archimisti con soffietti, mantici, bocce et altri instrumenti da stillare, gli fanno un servitiale per farlo andar del corpo, con non meno ridicola che bella invenzione e capriccio. [G III 144]

GIOVAN FRANCESCO DETTO IL FATTORE FIORENTINO, **Luca Pennni**

Giovanfrancesco dunque, il quale cominciando da putto, quando prima andò in casa di Raffaello, a esser chiamato il Fattore, si ritenne sempre quel nome, immitò nei suoi disegni la maniera di Raffaello e quella os|[146]servò del continuo, come ne possono far fede alcuni suoi disegni che sono nel nostro libro. E non è gran fatto che molti se ne veggiano, e tutti con diligenza finiti, per che si dilettò molto più di disegnare che di colorire. [G III 145-146]

Hebbe costui un fratello similmente dipintore chiamato Luca, il quale lavorò in Genoa con Perino suo cognato, et in Lucca et in molti altri luoghi d'Italia. E finalmente se n'andò in Inghilterra, dove havendo alcune cose lavorato al re et per alcuni mercanti, si diede finalmente a far disegni per mandar fuori stampe di rame intagliate da Fiaminghi*, et così ne mandò fuori molte, che si conoscono, oltre alla maniera, al nome suo, e fra l'altre è sua opera una carta, dove alcune femmine sono in un bagno, l'originale della quale di propria mano di Luca è nel nostro libro. [G III 147]

* Bettarini–Barocchi : da' Fiaminghi.

ANDREA DEL SARTO

Dovendo Giulio cardinale de' Medici per commessione di papa Leone far lavorare di stucchо e di pittura la volta della sala grande del Poggio a Caiano, palazzo e villa della casa de' Medici posta fra Pistoia e Fiorenza, fu data la cura di quest'opera e di pagar i danari al magnifico Ottaviano de' Medici, come a persona che non tralignando dai suoi maggiori, s'intendeva di quel mestiere et era amico e amorevole a tutti gl'artefici delle nostre arti, dilettandosi più che altri d'havere adorne le sue case dell'opere dei più eccellenti. Ordinò dunque, essendosi dato carico di tutta l'opera al Francia Bigio, ch'egli n'havesse un terzo solo, un terzo Andrea, e l'altro Iacopo da Puntormo. Né fu possibile, per molto che il magnifico Ottaviano |[161] sollecitasse costoro, né per danari che offerisse e pagasse loro, far sì che quell'opera si conducesse a fine. Per che Andrea solamente finì con molta diligenza in una facciata una storia, dentrovi quando a Cesare sono presentati i tributi di tutti gl'animali. Il disegno della quale opera è nel nostro libro insieme con molti altri di sua mano, et è il più finito, essendo di chiaro scuro, che Andrea facesse mai. In questa opera, Andrea per superare il Francia et Iacopo si mise a

fatiche non più usate, tirando in quella una magnifica prospettiva et un ordine di scale molto difficile, per le quali salendo si perviene alla sedia di Cesare. Et queste adornò di statue molto ben considerate, non gli bastando haver mostro il bell'ingegno suo nella varietà di quelle figure che portano addosso que' tanti diversi animali, come sono una figura indiana che ha una casacca gialla indosso e sopra le spalle una gabbia tirata in prospettiva, con alcuni papagalli dentro e fuori, che sono cosa rarissima, et come sono ancora alcuni, che guidano capre indiane, leoni, giraffi, leonze, lupi cervieri, scimie e mori, et altre belle fantasie, accommodate con bella maniera e lavorate in fresco divinissimamente. Fece anco in su quelle scalee a sedere un nano che tiene in una scatola il camaleonte, tanto ben fatto che non si può immaginare nella disformità della stranissima forma sua la più bella proporzione di quella ch'e' gli diede. Ma questa opera rimase, come s'è detto, imperfetta per la morte di papa Leone. E se bene il duca Alessandro de' Medici hebbe disiderio che Iacopo da Pontormo la finisse, non hebbe forza di far sì che vi mettessi mano. E nel vero ricevé torto grandissimo a restare imperfetta, essendo per cosa di villa la più bella sala del mondo. [G III 160-161]

Sono nel nostro libro molti disegni di sua mano, e tutti buoni, ma particolarmente è bello affatto quello della storia che fece al Poggio, quando a Cesare è presentato il tributo di tutti gl'animali orientali. Il quale disegno, che è fatto di chiaro scuro, è cosa rara et il più finito che Andrea facesse mai. Avenga che quando egli disegnava le cose di naturale per metterle in opera, faceva certi schizzi così abbozzati, bastandogli vedere quello che faceva il naturale. Quando poi gli metteva in opera, gli conduceva a perfezzione. Onde i disegni gli servivano più per memoria di quello che haveva visto, che per copiare a punto da quelli le sue pitture. [G III 169]

PROPERZIA DE' ROSSI, Soffonisba Angusciola

Sono nel nostro libro alcuni disegni di mano di costei fatti di penna et ritratti dalle cose di Raffaello da Urbino, molto buoni, et il suo ritratto si è havuto da alcuni pittori che furono suoi amicissimi. [G III 173]

Ma Soffonisba cremonese, figliuola di messer Amilcaro Angusciuola, ha con più studio e con miglior grazia che altra donna de' tempi nostri faticato dietro alle cose del disegno, perciò che ha saputo non pure disegnare, colorire et ritrarre di naturale e copiare eccellentemente cose d'altri, ma da sé sola ha fatto cose rarissime e bellissime di pittura. Onde ha meritato che Filippo re di Spagna, havendo inteso dal signor duca d'Alba le virtù e* meriti suoi, habbia mandato per lei, et fattala condurre honoratissimamente in Ispagna, dove la tiene appresso la reina con grossa provisione et con stupor di tutta quella corte, che ammira come cosa maravigliosa l'eccellenza di Soffonisba. E non è molto che messer Tommaso Cavalieri gentil'huomo romano, mandò al signor duca Cosimo, oltre una carta di mano del divino Michelagnolo, dove è una Cleopatra, un'altra carta di mano di Sofonisba, nella quale è una fanciullina che si ride di un putto che piagne, per che havendogli ella messo inanzi un canestrino pieno di gambari, uno d'essi gli morde un dito. Del quale disegno non si può veder cosa più graziosa, né più simile al vero. Onde io in memoria della virtù di Sofonisba, poi che vivendo ella in Ispagna non ha l'Italia copia delle sue opere, l'ho messo nel nostro libro de' disegni. Possiamo dunque dire col divino Ariosto, et con verità, che

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun'arte ov'hanno posto cura.

[G III 160-161]

* Bettarini–Barocchi : e'.

GIOVANNI ANTONIO SOGLIANI

Essendo Giovanni Antonio chiamato da' frati di San Marco di Firenze a fare in testa del loro reffettorio in fresco un'opera a spese d'un loro frate converso de' Molletti, ch'haveva havuto buone facultà di patrimonio al secolo, voleva farvi quando Giesù Christo con cinque pani e due pesci diede mangiar a cinque mila persone, per far lo sforzo di quello che sapeva fare. E già n'haveva fatto il disegno con molte donne, putti et altra turba et confusione di persone, ma i frati non vollono quella storia, dicendo voler cose positive, ordinarie e semplici… Il quale disegno del pane et del pesce è in mano di Bartolomeo Gondi, il quale, oltre un gran quadro che ha di mano del Sogliano, ha anco molti disegni et teste colorite* dal vivo sopra fogli mesticati, le quali hebbe dalla moglie del Sogliano, poi che fu morto, essendo stato suo amicissimo. E noi ancora havemo alcuni disegni del medesimo nel nostro libro, che sono belli affatto. [G III 193]

* colorito.

ROSSO FIORENTINO

In quel medesimo tempo, essendo persona cortese fece molti disegni in Arezzo e fuori per pitture e fabriche, come ai rettori della Fraternità quello della cappella che è a piè di piazza, dove è hoggi il Volto Santo. Per i quali haveva disegnato una tavola che s'haveva a porre* di sua mano nel medesimo luogo, dentrovi una Nostra Donna che ha sotto il manto un popolo. Il quale disegno, che non fu messo in opera, è nel nostro libro insieme con molti altri bellissimi di mano del medesimo. [G III 209]

* Bettarini–Barocchi : portare.

Fece appresso un libro di notomie per farlo stampare in Francia, del quale sono alcuni pezzi di sua mano nel nostro libro de' disegni. [G III 209]

BARTOLOMEO DA BAGNACAVALLO, Amico Bolognese, Girolamo da Codignola, Innocenzio da Imola

E nel vero fu costui [il Bagnacavallo] nella bontà della vita e nell'opere più che ragionevole, et hebbe miglior disegno et invenzione che gl'altri, come si può vedere nel nostro libro in un disegno, nel quale è Giesù Christo fanciullo che disputa con i dottori nel tempio, con un casamento molto ben fatto, et con giudizio. [G III 215]

Furono l'opere di tutti i sopradetti pittori [Amico, Giolamo, Innocenzio] dal MDVI infino al MDXLII. E di mano di tutti sono disegni nel nostro libro. [G III 217]

FRANCIA BIGIO

Gli fu allogato a dipignere nei Servi per concorrenza d'Andrea del Sarto, nel cortile dinanzi alla chiesa, una storia, nella quale fece lo Sposalitio di Nostra Donna, dove apertamente si conosce la grandissima fede che aveva Giuseppo, il quale sposandola non meno mostra nel viso il timore che l'allegrezza, oltra che egli vi fece uno che gli dà certe pugna, come si usa ne' tempi nostri per ricordanza delle nozze. Et in uno ignudo espresse felicemente l'ira et il desio, inducendolo a rompere la verga sua che non era fiorita, e di questo, con molti altri, è il disegno nel nostro libro. [G III 219]

FRANCESCO MAZZUOLI, Vincenzio Caccianimici

In questo medesimo tempo fece al cavalier Baiardo, gentil'huomo parmigiano et suo molto familiare amico, in un quadro un Cupido che fabrica di sua mano un arco, a piè del quale fece due putti, che sedendo uno piglia l'altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli, che non vuol toccarlo, piange mostrando haver paura di non cuocersi al fuoco d'amore. |[236] Questa pittura, che è vaga per colorito, ingegnosa per invenzione e graziosa per quella sua maniera, che è stata ed è dagl'artefici e da chi si diletta dell'arte imitata et osservata molto, è hoggi nello studio del signor Marcantonio Cavalca, herede del cavalier Baiardo, con molti disegni che ha raccolti di mano del medesimo, bellissimi e ben finiti d'ogni sorte, sì come sono ancora quelli che pur di mano di Francesco sono nel nostro libro in molte carte, e particolarmente quello della Decollazione di san Piero e san Paulo, che come si è detto, mandò poi fuori in stampe di legno e di rame stando in Bologna. [G III 235-236]

Fu amicissimo del detto Francesco messer Vincenzio Caccianimici gentil'huomo bolognese, il quale dipinse e s'ingegnò d'imitare quanto poté il più la maniera di esso Francesco Mazzuoli. Costui coloriva benissimo… Morì questo virtuoso gentil'huomo, di mano del quale sono alcuni disegni nel nostro libro, molto belli, l'anno 1542. [G III 238]

FRANCESCO GRANACCI

E nella chiesa di San Pier Maggiore, è in una tavola di sua mano un'Assunta con molti angeli e con un san Tommaso al quale ella dà la cintola, figura molto graziosa e che svolta tanto bene che pare di mano di Michelagnolo, e così fatta è anco la Nostra Donna, il disegno delle quali due figure di mano del Granacci è nel nostro libro con altri fatti similmente da lui. Sono dalle bande di questa tavola san Paulo, san Lorenzo, san Iacopo e san Giovanni, che sono tutte così belle figure, che questa è tenuta la migliore opera che Francesco facesse mai. [G III 277]

MARCANTONIO BOLOGNESE

Il qual Marcantonio, non molto do|[312]po la sua partita di Roma si morì in Bologna. E nel nostro libro sono di sua mano alcuni disegni d'angeli fatti di penna, et altre carte molto belle, ritratte dalle camere che dipinse Raffaello da Urbino. [G III 311-312]

GIULIO ROMANO

Ma tornando alle stanze del T, si passa da questa camera di Psiche in un'altra stanza tutta piena di fregi doppi di figure di basso rilievo, lavorate di stucco col disegno di Giulio da Francesco Primaticcio bolognese, allora giovane, e da Giovambatista Mantovano. Ne' quali fregi è tutto l'ordine de' soldati che sono a Roma nella colonna Traiana, lavorati con bella maniera. E in un palco overo soffittato d'una anticamera, è di|[332]pinto a olio quando Icaro, ammaestrato dal padre Dedalo, per volere troppo alzarsi volando, veduto il segno del Cancro, il carro del Sole tirato da quattro cavalli in iscorto, vicino al segno del Leone, rimane senz'ali, essendo dal calore del sole distrutta la cera. Et appresso, il medesimo precipitando si vede in aria quasi cascare addosso a chi lo mira, tutto tinto nel volto di color di morte. La quale invenzione fu tanto bene considerata et immaginata da Giulio, ch'ella par proprio vera, perciò che vi si vede il calore del sole friggendo abruciar l'ali del misero giovane, il fuoco acceso far fumo, et quasi si sente lo scoppiare delle penne che abruciano, mentre si vede scolpita la morte nel volto d'Icaro, et in Dedalo la passione et il dolore vivissimo. Et nel nostro libro de' disegni di diversi pittori è il proprio disegno di questa bellissima storia di mano di esso Giulio. [G III 331-332]

SEBASTIAN VINIZIANO FRATE DEL PIOMBO

Per che, havendo Pierfrancesco Borgherini mercante fiorentino, preso una cappella in San Piero in Montorio, entrando in chiesa a man ritta, ella fu col favor di Michelagnolo allogata a Sebastiano, per che il Borgherino pensò, come fu vero, che Michelagnolo dovesse far

egli il disegno di tutta l'opera. Messovi dunque mano, la condusse con tanta diligenza e studio Sebastiano, ch'ella fu tenuta e è bellissima pittura. E perché dal piccolo disegno di Michelagnolo, ne fece per suo commodo alcun' altri maggiori, uno fra gl'altri che ne fece molto bello è di man sua nel nostro libro. [G III 341]

PERINO DEL VAGA

Et nel nostro libro sono molte carte fatte da lui di penna, che sono molto belle. [G III 370]

DOMENICO BECCAFUMI

E per che era quest'huomo capricciosissimo et gli riusciva ogni cosa, intagliò da sé stampe di legno per far carte di chiaro scuro, et se ne veggiono fuori due Apostoli fatti eccellentemente, uno de' quali n'havemo nel nostro libro de' disegni, con alcune carte di sua mano, disegnate divinamente. [G III 380]

ANTONIO LAPPOLI

Giovan Antonio dunque, disideroso d'imparare et spinto dalle sudette cagioni, durò molti mesi a far disegni et ritratti dell'opere di Iacopo Puntormo, tanto ben condotti, et begli et buoni, che se egli havesse seguitato, et per la natura che l'aiutava, per la voglia del venire eccellente, et per la concorrenza et buona maniera del maestro, si sarebbe fatto eccellentissimo. E ne possono far fede alcuni disegni di matita rossa, che di sua mano si veggiono nel nostro libro. [G III 382]

BACCIO BANDINELLI

Et al mondo lasciò l'opere da noi descritte di scultura et molti disegni in gran numero, i quali sono appresso i figliuoli, et nel nostro libro ne sono di penna et di matita alcuni, che non si può certamente far meglio. [G III 450]

GIOVANNNANTONIO DETTO IL SODDOMA DA VERZELLI

Nella chiesa di San Domenico, alla cappella di santa Chaterina da Siena, dove in un tabernacolo è la testa di quella santa in una lavorata* d'argento, dipinse Giovan Antonio due storie che mettono in mezzo detto tabernacolo. In una è a man destra quando detta santa, havendo ricevuto le stimate da Giesù Christo, che è in aria, si sta tramortita in braccio a due delle sue suore che la sostengono. La quale opera considerando Baldassarre Petrucci pittore sanese, disse che non haveva mai veduto niuno esprimer meglio gl'affetti di persone tramortite e svenute, né più simili al vero di quello che havea saputo fare Giovan Antonio. E nel vero è così come, oltre all'opera stessa, si può vedere nel disegno che n'ho io di mano del Soddoma proprio, nel nostro libro de' disegni. A man sinistra, nell'altra storia, è quando l'angelo di Dio porta alla detta santa l'hostia della santissima comunione, et ella, che alzando la testa in aria, vede Giesù Christo et Maria Vergine, mentre due suore sue compagne le stanno dietro. [G III 533]

* una d'argento. Erratum : *lavorata di argento.*

BASTIANO DETTO ARISTOTILE DA SAN GALLO

Nel nostro libro sono alcuni disegni di mano d'Aristotile, et alcuni ne sono appresso Antonio Particini, fra i quali sono alcune carte tirate in prospettiva bellissime. [G III 544]

GIOVAN FRANCESCO RUSTICHI

Imparò Giovanfrancesco da Lionardo molte cose, ma particolarmente a fare cavalli, de' quali si dilettò tanto che ne fece di terra, di cera, e di tondo e basso rilievo, in quante maniere possono imaginarsi. Et alcuni se ne veggiono nel nostro libro tanto bene disegnati, che fanno fede della virtù e sapere di Giovanfrancesco, il quale seppe anco maneggiare i colori e fece alcune pitture ragionevoli, ancor che la sua principale professione fusse la scultura. [G III 598]
Disegnò il Rustico benissimo, come oltre al nostro libro, si può vedere in quello de' disegni del molto reverendo don Vincenzio Borghini. [G III 608]

FRANCESCO DETTO DE' SALVIATI, Francesco dal Prato

Le prime opere che Francesco (al quale pareva havere havuto grandissima ventura) facesse al cardinale [Giovanni Salviati], furono un quadro di Nostra Donna, che fu tenuto bello, et in una tela un signor franzese che corre cacciando dietro a una cervia, *la** quale fuggendo si salva nel tempio di Diana. Della quale opera tengo io il disegno di sua mano, per memoria di lui, nel nostro libro. [G III 628]

* il.

Venendo dunque a Firenze, dove fu con molta festa ricevuto dai parenti e dagl'amici, s'abbatté apunto a esservi quando si faceva l'apparato per le nozze del duca Cosimo e della signora donna Leonora di Tolledo. Per che essendogli data a fare una delle già dette storie che si feciono nel cortile, l'accettò molto volentieri, che fu quella dove l'imperatore mette la corona ducale in capo al duca Cosimo. Ma venendo voglia a Francesco, prima che l'havesse finita, d'andare a Vinezia, la lasciò a Carlo Portegli da Loro, che la finì secondo il disegno di Francesco. Il quale disegno con molti altri del medesimo, è nel nostro libro. [G III 631]

L'anno 1550, essendo stato eletto sommo pontefice Giulio Terzo, nell'apparato della coronazione, per l'arco che si fece sopra la scala

di San Piero, fece Francesco alcune storie di chiaro scuro molto belle. E dopo, essendosi fatto nella Minerva dalla compagnia del Sacramento, il medesimo anno, un sepolcro con molti gradi et ordini di colonne, fece in quello alcune storie e figure di terretta, che furono tenute bellissime. In una capella di San Lorenzo in Damaso, fece due angeli in fresco che tengono un panno, d'uno de' quali n'è il disegno nel nostro libro. [G III 638]

Volle ancho gran bene il Salviati a Francesco di Girolamo dal Prato, in compagnia del quale, come si è detto di sopra, essendo ancho fanciullo, attese al disegno. Il quale Francesco fu di bellissimo ingegno e disegnò meglio che altro orefice de' suoi tempi… |[674]… Et oltre a molte altre cose piccole che fece Francesco dal Prato, disegnò assai e bene, come si può vedere in alcuni di sua mano che sono nel nostro libro de' disegni. [G III 673-674]

TADDEO ZUCCHERO, Federigo Zucchero

Intanto Sua Santità, volendo finire ad ogni modo la sala de' Re, dopo molte contentioni state fra Daniello et il Salviati… |[695] A Giuseppe Porta da Castel Nuovo della Carfagnana, creato del Salviati, furono date due le maggiori storie della sala, a Girolamo Siciolante da Sermoneta un'altra delle maggiori et un'altra delle minori, a Horatio Sommacchini bolognese un'altra minore et a Livo da Furlì una simile, a Giambattista Fiorini bolognese un'altra delle minori. La qual cosa udendo Taddeo e veggendosi escluso… fece tanto… che finalmente gli fu dato a fare una delle storie minori sopra una porta, non potendo, né per preghi o altri mezzi, ottenere che gli fusse conceduto una delle maggiori… Poi dunque che tutti i sopradetti hebbono condotte le lor opere a buon termine, le volle tutte il papa vedere. Et così fatto scoprire ogni cosa, conobbe… che Taddeo s'era portato meglio degl'altri… Onde gli fu allogata la testa, dove è la porta della capella Paulina. Nella quale diede principio all'opera, ma non seguitò più oltre, sopravenendo la morte del papa e scoprendosi ogni cosa per fare il conclave, ancor che molte di quelle storie non havessero havuto il suo fine. Della quale storia, che in detto luogo cominciò Taddeo, ne habbiamo il disegno di sua mano, e da lui statoci mandato, nel detto nostro |[696] libro de' disegni. [G III 694-696]

Federigo intanto essendo chiamato a Vinezia, convenne col patriarca Grimani di finirgli la capella di San Francesco della Vigna rimasa imperfetta, come s'è detto, per la morte di Battista Franco vinitiano. Ma inanzi che cominciasse detta capella, adornò al detto patriarca le scale del suo palazzo di Venetia di figurette poste con molta gratia dentro a certi ornamenti di stucchio, e dopo condusse a fresco nella detta capella le due storie di Lazero e la conversione di Madalena. Di che n'è il disegno di mano di Federigo nel detto nostro libro. [G III 696]

MICHELAGNOLO BUONARRUOTI, Giuliano da San Gallo

Cresciuta* la virtù et la persona di Michelagnolo di maniera che Domenico stupiva vedendolo fare alcune cose fuor d'ordine di giovane, per che gli pareva che non solo vincesse gli altri discepoli, dei quali haveva egli numero grande, ma ch'e' paragonasse molte volte le cose fatte da lui come maestro, avvenga che uno de' giovani che imparava con Domenico, havendo ritratto alcune femine di penna vestite dalle cose del Grillandaio, Michelagnolo prese quella carta, et con penna più grossa ridintornò una di quelle femmine di nuovi lineamenti nella maniera che harebbe havuto a stare per che |[*718* (716)] istessi perfettamente, che è cosa mirabile a vedere la diferenza delle due maniere et la bontà et giuditio d'un giovanetto così animoso et fiero, che gli bastasse l'animo correggiere le cose del suo maestro. Questa carta è hoggi appresso di me tenuta per reliquia, che l'hebbi dal Granaccio per porla nel libro de' disegni con altri di suo, havuti da Michelagnolo. Et l'anno 1550 che era a Roma, Giorgio la mostrò a Michelagnolo, che la riconobbe et hebbe caro rivederla, dicendo per modestia che sapeva di questa arte più quando egl' era fanciullo, che all'hora che era vecchio. [G III 717-*718* (716)]

* Cresciuta la virtù… di maniera che Domenico stupiva, vedendolo… come maestro. Avvenga che uno dei giovani che imparava con Domenico… Bettarini–Barocchi : Cresceva la virtù… / T III 949 : Cresceva la virtù… comme maestro. Ora advenne che lavorando Domenico la capella grande di Santa Maria Novella…

Laonde Michelagnolo fatto un modello di cera, finse in quello [marmo], per la insegna del Palazzo, un Davit giovane con una frombola in mano… Era questa statua quando finita fu, ridotta in tal termine che varie furono le dispute che si fecero per condurla in piazza de' Signori. Per che Giuliano da San Gallo et Antonio suo fratello fecero un castello di legname fortissimo, et quella figura con i canapi sospesero a quello, acciò che scotendosi non si troncasse anzi venisse crollandosi sempre, et con le travi per terra piane con argani la tirorono et la missero in opera. Fece un cappio al canapo che teneva sospesa la figura, facilissimo a scorrere, et stringeva quanto il peso l'agravava, che è cosa bellissima et ingegnosa, che l'ho nel nostro libro disegnato di man sua, che è mirabile, sicuro et forte per legar pesi. [G III 723]

Ha [Michelagnolo] havuto l'immaginativa tale et sì perfetta, che le cose propostosi nella idea sono state tali che con le mani, per non potere esprimere sì grandi et terribili concetti, ha spesso abandonato l'opere sue, anzi ne à guasto molte, come io so che innanzi che morissi di poco, abruciò gran numero di disegni, schizzi et cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto. Et io

ne ho alcuni di sua mano trovati in Fiorenza, messi nel nostro libro de' disegni, dove ancora che si vegga la grandezza di quello ingegno, si conosce che quando e' voleva cavar Minerva della testa di Giove, ci bisognava il martello di Vulcano, imperò egli usò le sue figure farle di 9, et di 10 et di 12 teste, non cercando altro che col metterle tutte insieme, ci fussi una certa concordanza di gratia |[775] nel tutto che non lo fa il naturale, dicendo che bisognava havere le seste negli occhi et non in mano, per che le mani operano et l'occhio giudica, che tale modo tenne ancora nell'architettura. [G III 774-775]

FRANCESCO PRIMATICCIO BOLOGNESE,
Pellegrino Bolognese, Bartolomeo Passerotto

Ma quanto al disegno il Primaticcio è stato ed è eccellentissimo, come si può vedere in una carta di sua mano dipinta delle cose del Cielo, la quale è nel nostro libro e fu da lui stesso mandata a me, che la tengo per amor suo, e per che è di tutta perfezzione, carissima. [G III 800]

Hora con l'occasione dell'Abate e degl'altri Bolognesi, de' quali si è in fin qui fatto menzione, dirò alcuna cosa di Pellegrino Bolognese, pittore di somma aspettazione e di bellissimo ingegno... |[802]... In casa di Francesco Formento, fra la strada del Pellegrino e Parione, fece in un cortile una facciata e due altre figure. E con ordine de' ministri di papa Giulio Terzo lavorò in Belvedere un'arme grande con due figure, e fuora della porta del Popolo, alla chiesa di Santo Andrea, la quale havea fatto edificare quel pontefice, fece un San Piero et un Santo Andrea che furono due molto lodate figure, il disegno del quale san Piero è nel nostro libro, con altre carte disegnate dal medesimo con molta diligenza. [G III 801-802]

Aggiugnerò che essendosi egli [Primaticcio] fatto ritrarre in disegno di penna da Bartolomeo Passerotto pittore bolognese suo amicissimo, il detto ritratto ci è venuto alle mani e l'havemo nel nostro libro dei disegni di mano di diversi pittori eccellenti. [G III 804]

DON GIULIO CLOVIO

Dimorò già molti anni sono don Giulio appresso al duca Cosimo molti mesi, et |[853] in detto tempo gli fece alcun'opere, parte delle quali furono mandate all'imperatore et altri signori, e parte ne rimasero appresso Sua Eccellenza Illustrissima, che fra l'altre cose gli fece ritrarre una testa piccola d'un Christo da una che n'ha egli stesso antichissima, la quale fu già di Gottifredi Buglioni re di Hierusalem, la quale dicono essere più simile alla vera effigie del Salvatore che alcun'altra che sia. Fece don Giulio al detto signor duca un Crucifisso con la Madalena a' piedi, che è cosa maravigliosa, et un quadro piccolo d'una Pietà, del quale habbiamo il disegno nel nostro libro insieme con un altro pure di mano di don Giulio, d'una Nostra Donna ritta col Figliuolo in collo, vestita all'hebrea, con un coro d'angeli intorno e molte anime nude in atto di raccomandarsi. [G III 852-853]

GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA

E nella sala de' Re fece al tempo di papa Pio Quarto, come s'è detto, una storia a fresco sopra la porta della cappella di Sisto, nella quale storia, che fu molto lodata, Pipino re de' Franchi dona Ravenna alla Chiesa Romana et mena prigione Astulfo re de' Longobardi. E di questa habbiamo il disegno di propria mano di Girolamo nel nostro libro, con molti altri del medesimo. [G III 855]

III.

Ricordo, 29 juin 1574

+ Yhesus Maria MDLXXIIII°

Ricordo come alli 29 di giugno, il giorno del glorioso S. Pietro, andamo insieme Marcantonio, Giorgio et Francesco con nostro padre a baciar' le mane al Serenissimo Gran Duca di Toschana Don Francesco Secondo Medici, per condolerci con Sua Altezza della perdita grande che fatta havemo per la morte del cavaler' nostro zio, et a Sua Altezza si portò a donare uno libro grande in fogli reali dove erono attacchati et impastati infinitissimi disegni di quasi la maggior parte de' più famosi et eccellentissimi pittori che erono stati da Cimabue in quà et del tempo del detto cavaliere con molti disegni et più importanti di sua mano, il quale libro era una rara gioia, et si lo portamo a Sua Altezza, perche lo mandò a chiedere per el Signor Bartolomeo Concini et Messer Tanai de' Medici, et insieme se gli portò il modello della |[192v] chupola di Santa Maria del Fiore, dove era ne gl'otto spicchii fatto et ordinato di figure piccole in che modo avea da essere, quel Giuditio che in essa si fighurava, come si può vedere per il 3° del lavoro colorito di sua mano in detta chupola, che essendo successo la morte non possette condurla al fine, le qual cose si del libro come del modello furno molte grate a Sua Altezza et ci promesse per la memoria del nostro zio che gli saremo sempre per raccomandati.

Giornale e ricordi Vasari dal 1574 al 1686, segnato A
Arezzo, Casa Vasari, Archivio Vasari, 22 (*ex* 56)
f. 192-192v (numérotation ancienne à l'encre brune)

Le registre de l'Archivio d'Arezzo intitulé *Giornale e ricordi Vasari dal 1574 al 1686, segnato A*, contient, à partir du folio 192, une série de mémoires qui s'étendent jusqu'à la fin du XVII[e] siècle. Le premier narre les circonstances de la mort de Vasari, les deux suivants sont relatifs à son testament et à ses codicilles. Le quatrième s'ouvre par le récit de la remise du *Libro* au grand-duc Francesco. On ne peut interpréter ce document que comme originairement rédigé par l'un des fils de Pietro Vasari, lequel ne saurait être que l'aîné, Marcantonio – Giorgio le Jeune, né en 1562, n'ayant alors que 12 ans.

IV.

SCIPIONE AMMIRATO

À un prince de la maison des marquis de Vico, [hiver 1585]

A N. N.

[...]

Sappia dunque V. S. che in Firenze, et particolarmente in corte, si ritroua di passaggio Monsignore Maffio Veniero, gentilhuomo veneziano, arcivescovo di Corfù, et per molte sue qualità cognito à tutti i principi d'Italia, et sopratutto carissimo al Serenissimo Gran duca nostro, il quale havendo per ereditaria successione lo spirito della poesia, percioché il clarississimo Domenico Veniero fu suo zio, si trova haver composto una bellissima tragedia, della quale desiderando haver uditori persone che s'intendino di tale professione, fece motto al signor Iacopo Salviati, sapendo benissimo che l'harebbe per la grazia, potenza et maniera sua potuto fare ottimamente, potendo disporre de' litterati et non litterati a suo modo.

[...]

Fatto dunque intendere ad alcuni gentilhuomini che martedì serà, che fummo a'14 di questo, che gli facessero piacere di ragunarsi in casa sua, il tutto fu prestamente eseguito, et trovaronsi in una camera ove era acceso un grandissimo fuoco spacciatamente di molti gentilhuomini attendendo la venuta di Monsignore Maffio. Et perché chi questi si fussero, lo racconterò a V. S. per ordine quando dirò come sedeano al convito, io voglio per hora nominarli quelli che non restarono a cena, i quali oltre due cavalieri di Santo Stefano stipendiati dal Gran duca, l'uno de' Gondi, |[506] de i quali è il duca di Retz, et l'altro parente di Giulio Terzo, quel che solo rimane era il cavaliere Gaddi. Io hò havuto più volte voglia di scrivere à V. S. di questo gentilhuomo alcuna cosa, per mostrare come in questa immobil pace d'Italia si possa vivere con splendore oltre il cavalcare per la città, et non mi è venuto mai fatto, talché hora che mene viene il taglio, non voglio perder questa occasione. Questo caualiere deve havere da quattro in cinque mila scudi d'entrata et intorno a quaranta o cinquanta mila di denari, tiene la casa sua secondo lo stato suo fornita di cavalli et di servidori, talché in questa parte secondo l'uso ordinario degli altri cavalieri d'Italia egli harebbe sodisfatto interamente à gli humori degli huomini et alla fortuna sua, ma oda il resto, ha fatto una cappella in una delle principali chiese di questa città per se et per i suoi maggiori, de' quali sono due cardinali del ceppo suo, che si mostra a' forestieri per una delle cose belle della città. Et se dicessi che non è inferiore alla vostra di San Giovanni Carbonara cognominata da' marchesi di Vico, non mi discosterei dal vero, ma ella ha anche un' altra qualità, che ad emulazione di lei ha partorito dell'altre cappelle,

che per cose di privati gentilhuomini saranno delle più riguardevoli d'Italia, facendo avvertita V. S. che quando io fo questi accrescimenti, parlo per dire il vero, et non secondo un uso volgare degli huomini, che sono naturalmente avvezzi ad accrescere le cose. Mura in villa et accresce un palazzo più ad uso di città che di villa. Nella città venti braccia discosto dalla sua habitazione, ha un'altra casa con orto, i quali luoghi, tenuti da gran cittadini per loro delizie, son chiamati casini. Nell'orto sono semplici eccellentissimi et rarissimi, non solo con spesa et travaglio condotti da molte parti dell'Europa, ma anche d'Egitto et da altre parti remotissime da noi, nè per tutto |[507] ciò vi mancano dei cedri, dei limoni et dell'altre cose di Napoli, tanto più commendabili, quanto che per la minor dolcezza dell'aria hanno continuamente di molta diligenza, anzi di molta accuratezza bisogno. Ne l'una delle faccie di detto orto è una galleria lunga parecchie braccia, da ciascun lato della quale sono sopra i lor piedistalli poste nobilissime statue di marmo, et sopra le statue collocati quadri di pittura di buoni maestri con tanto ordine et in tanto numero che veramente dico a V. S. esser cosa molto maravigliosa et molto degna di lode, non solo in un cavaliere priuato, ma in qualsivoglia gran principe. Io, se non per le cose che ho visto, almeno per quelle che ho letto, non soglio troppo stupirmi, ma havendo non è molto veduto la galleria, la quale è al piano dell'orto, condotto che fui negli appartamenti di sopra, rimasi confuso affatto, considerando quel che può fare l'amore, l'assiduità, l'ingegno degli huomini, et perché io non verrei di ciò a fine per un pezzo, et molto mi dilungherei di quel che ho proposto di scriverle, basterà dirle che questa è una sala con due camere, et due studioli con altri studioletti piccoli, et con alcuna soffitta, piene di tanti ornamenti di marmi, di getti di bronzi, di dipinture, con tanti riposti di cose antiche rarissime, di arme, di misure, di pesi et d'altre particolarità, che certo le dico, come son cose di grandissimo diletto a vederle, così sono di grandissima maraviglia che huomo privato, benché ricchissimo in una età che è ancor molto giouane, l'habbia potuto accozzare et mettere insieme, ma se a questo volessi anche aggiugnere i botteghini che tiene nella parte superiore della casa di diversi artefici, ma sopra tutto di segatori et di pulitori di pietre nobilissime et di gioie, io non so se forse incominciassi a tor fede alle cose che ho detto, ma un'altro dì forse sarà questa mia materia particolare, poiché fra l'altre per la cognizione delle cose antiche si può |[508] imparare assai.

[...]

Opuscoli del Signor Scipione Ammirato
Tomo II
In Fiorenza nella nuova stamperia d'Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1637
p. 505-508

Correspondance intégrée au second volume de la réédition, par Scipione Ammirato il Giovane, des *Opuscoli*, publiés pour la première fois en 1583. Ammirato, écrivain né à Lecce en 1531, et à qui Cosimo I confia la rédaction d'une Histoire de Florence, décrit dans cette lettre une soirée donnée chez Jacopo Salviati, à l'occasion de la lecture d'une tragédie de Maffio Venier, *Idalba*. L'éditeur n'a pas identifié le destinataire – *A Non Nominato* –, qui se déduit pourtant du texte. La lettre est datée par Nicola Ruggieri du séjour que Venier fit à Florence pendant l'hiver 1585, en fonction de la chronologie du poète et d'éléments de critique interne. *Maffio Venier (arcivescovo e letterato veneziano del cinquecento). Studio storico-critico*, Udine, Arturo Bosetti, 1909, p. 36, note 3.

V.

NICCOLÒ DI SINIBALDO GADDI

Inventaire après décès. Florence, Casa dell'Orto, 24 novembre 1591

|[78r] In Dei nomine Amen

Anno Domini Nostri Jesu Christi ab eius Salutifera Incarnatione millesimo quingentesimo nonagesimo primo, indictione quinta, et die vigesima quarta mensis novembris, Innocentio Nono sommo pontifice et Serenissimo Ferdinando Medices Hetruriae Magno duce dominante, actum Florentiae et infrascritta domo seu casino infrascritti domini Aloysii, sita in populo Sancti Laurentii [...]

|[78v] Cum sit quod usque sub die nona mensis iunii proxime preteriti 1591, Illustris Magnificus dominus eques Nicolaus quondam Sinibaldi de Gaddis, nobilis senator florentinus, suum ultimum in scriptis condiderit testamentum, in quo inter cetera disposuerit, iusserit et ordinaverit quod de mobilibus que reperientur in eius domo horti et in horto de Florentia fieret inventarium separatum [...]

Et propterea dictus Magnificus dominus Aloysius domini Angeli de Gaddis, heres universalis institutus in dicto testamento, volens exequi voluntatem dicti quondam domini testatoris et inventarium predittum conficere de bonis et mobilibus que reperiuntur in dicta domo horti et in dicto horto de Florentia [...]

Ideo, Iesu Christi nomine invocato, et santissime Crucis venerabili signo premisso +, inventarium predittum conficiendo, coram me et testibus suprascriptis dixit et asseruit se invenisse et invenire in dicta domo horti et in dicto horto de Florentia dicti quondam domini testatoris infrascritta bona mobilia, et in hereditate dicti testatoris infrascrittos libros [...]

|[79r] Bona autem de quibus supradicitur et fit mentio existentia in dicta et prima domo, et horto, et in dictis stantiis respetive sunt ista, videlicet,

Nell'andito della Casa piccola

[...]

|[80r] **In capo di scala**

[...]

Nella sala

[...]

|[81r] **Nella seconda camera della sala**

in terra, dentro all'uscio, cominciando a man dritta,

[...]

un armadino di noce profilato d'oro dentrovi più rottami di disegni, et sopravi un tavolino d'albero con coperta di quoio, et sopravi una statuina della Fede di Casta di b[a] 1 in circa, due vasi di vetro, due gambe di bronzo rotte, un vaso di noce dentrovi un paio di scacchi

[...]

un armadino di noce profilato d'oro dentrovi dieci libri di disegni, di stampe grandi, et tre piccoli simili, sopra detto armadino un tavolino d'albero coperto di quoio, et sopra esso un vaso di marmo antico, una statuina di marmo di b[a] 1 in circa nuda, un vasetto di metallo antico rotto dentrovi una maschera di marmo, due candellieri di ferro antichi, sette pezzuoli di mettalo di diverse cose rotte

[...]

un armadino di noce profilato d'oro dentrovi undici libri sciolti di disegni di pittori, sopra detto armadino un tavolino di pietre commesse con fiori coperto d'un coltroncino incarnato

[...]

|[81v] un armadino di noce profilato d'oro dentrovi otto libri legatti di disegni, un libro simile sciolto, sopra detto armadino un tavolino di marmo bianco et nero con una coperta d'un coltroncino incarnato

[...]

Archivio di Stato di Firenze
Ospedale della SS. Trinità detto Incurabili
Testamenti e donazioni, filza 9, inserto 8, f. 78r-84r. Copie.

VI.

CAMILLO PITTI GADDI

Inventaire après décès. Florence, Casa dell'Orto, 11 juillet 1628

|[7r] In Dei nomine Amen

Anno Domini Nostri Iesu Christi ab eius Salutifera Incarnatione millesimo sexcentesimo vigesimo octavo, indictione decima secunda, die vero undecima mensis iulii, Urbano Octavo summo pontifice et Serenissimo Ferdinando Secundo Magno Etruriae duce quinto dominante, actum Florentiae et domi infrascriptae dominae Mariae de Valoribus et infrascriptorum dominorum de Gaddis sitae in populo Sanctae Mariae Novellae et in via da Piazza Madonna [...]

Hoc est inventarium inchoatum statim post mortem clarissimi domini Camilli de Gaddis, sequtam Pisis sub die undecima februarii 1627 seu alia veriori die, ubi aderat tanquam |[7v] commissarius illius civitatis pro Sua Celsitudine Serenissima et in solito palatio commissarii, et prosequtum, factum, effectum in hanc sequentem formam a perillustri domina Maria, filia quondam illustrissimi et excellentissimi domini equitis Baccii de Valoribus et uxore dicti quondam senatoris Cammilli de Gaddis, uti tutrice legitima et pro debito tempore curatrice dominorum Francisci Mariae, Sinibaldi et Cosmi, suorum filiorum minorum, et Lucretiae et Laurae et Emiliae, filiorum in minori aetate constitutorum [...] de omnibus bonis stabilibus, mobilibus, juribus, creditis, effectibus et actionibus, libris et scripturis repertis in haereditate et bonis dicti quondam senatoris domini Cammilli de Gaddis nobilis florentini post dictam eius mortem, tenoris infrascripti videlicet etc.

Et premisso prius venerabile et sanctissimo crucis signo, dixit et asseruit et confessa fuit et confitetur praefata mulier illustris domina |[8r] Maria de Gaddis nobilis florentina, et uti tutrix praedicta, se invenisse et invenire infrascripta bona ad beneficium, utile et commodum haereditatis et dominorum haeredum dicti quondam Cammilli domini clarissimi de Gaddis, videlicet etc.

Nella sala della casa di Firenze dell'Orto dove habita detta signora Maria con li suoi signori figlioli

[...]

|[48r] **Nella terza stanza della galleria**

una tavola di albero coperta di oto, lungo braccia dua e mezzo incirca e largo braccia uno et dua quarti incirca con armadio sotto di noce filettato d'oro con quattro maschere, dentrovi li infrascritti libri di stampe, cioè,

un libro di stampe di Alberto Duro coperto di cartapecora gialla in cartone con nastri di filaticcio verde in numero otto in foglio imperiale,
un altro libro simile di stampe intitolato di Christo dalle teste di detto libro [scrittovi] in cartapecora,
tre libri simili intitolati Stampe di Fiandra con nastri simili,
|[48v] un altro libro simile intitolato Stampe di Alemagna con nastri simili,
un altro libro simile con detti nastri intitolato Stampe di santi,
un altro libro simile senza nastri intitolato Stampe di Paesi,
un altro libro simile con nastri intitolato Ruotoli di stampe,
un altro libro simile con nastri intitolato Stampe nuove,
un altro libro simile con nastri intitolato Stampe vecchie,
che in tutto sono libri undici grossi simili
un altro libro coperto di cartapecora con nastri rossi e bianchi in foglio imperiale di stampe delli Arciduchi et altri personaggi di Austria,

[...]

|[49r] un altra tavola, che è di marmo mistio bianco e nero con cornicie di marmo giallo coperto di coltroncino di tela incarnata, lunga braccia dua et un quarto e largo braccia uno e mezzo, con armadio sotto di noce filettato d'oro con quattro maschere, entrovi li infrascritti libri, cioè |[49v]

un libro grande di disegni coperto di carta pecora gialla in cartone con nastri di filaticcio verde intitolato di Fortificationi in foglio imperiale maggiore,
un altro simile intitolato Ornamenti e partimenti,
un altro simile intitolato Conventi e chiese,
un altro simile intitolato Edifitii antichi,
un altro simile intitolato Tempi e chiese,
un altro simile intitolato Case e palazzi,
un altro libro simile intitolato Anticaglie spezzate,
un altro libro simile intitolato Strumenti e tirari,
un altro libro grosso di disegni senza coperta in foglio imperiale,
un altro libro minore coperto di cartapecora gialla con nastri verdi simili, con pochi disegni dentrovi,
un libro in foglio ordinario coperto di quoio rosso dorato a rabeschi con nastri di seta incarnati, dentrovi diversi habiti turcheschi,
un altro libro di disegni sciolti di più sorte, dentrovi una coperta di cartapecora gialla con nastri verdi attorno,
un altro fascio di disegni sciolti legato con nastro bianco,
un albero de' re di Francia in un ruotolo lungo di cartapecora,

un altra tavola di marmo finissimo di più colori et adornata attorno di varii fiori di diacinti e simili con nobilissimo lavoro e corniciato di marmo giallo intorno, di lunghezza di braccia dua et un terzo e |[50r] larga braccia dua incirca, con coperta di coltroncino incarnato, con armadino sotto di noce filettato d'oro con quattro maschere, entrovi li infrascritti libri, cioè,

un libro coperto di cartapecora in foglio con nastri verdi, dentrovi i nomi per alfabeto di diversi pittori et architetti fiorentini e di altri paesi,
un libro grande coperto di carta pecora gialla in cartone in foglio imperiale grande senza nastri, carte gialle, dentrovi diversi pittori et altri disegni con li loro nomi,
un altro libro simile di diversi pittori e disegni con li nomi loro,
un altro libro grande simile in tutto e per tutto come li altri sopradetti di diversi disegni,
un altro libro grande simile di disegni dal 1557 al 1589,
un altro libro grande simile,
un altro libro grande simile,
un altro libro grande simile,
dua libri minori di foglio imperiale ordinario di diversi disegni senza nastri,

un altra tavola di albero coperta di quoio d'oro, lungo braccia dua e mezzo incirca, larga braccia uno e $\frac{3}{4}$ * incirca, con armadio sotto di noce filettato di oro con quattro maschere, dentrovi in essi armadi,

più |[50v] rinvolti di disegni, fortezze, oriuoli a sole, et altri fascetti di scritture simili,
con un libro di disegni coperto di carta pecora sudicia, con sua coreggia per sua serratura,
un ruotolo di disegno di tavolino a uccellami e fiori,
[...]

Archivio di Stato di Firenze
Notarile Moderno
Iacopo Cortese Pinelli, Protocollo 10481, f. 7r-151r

* $\frac{4}{3}$

CATALOGUE

Les attributions des parties I et II sont celles de Vasari ou de Gaddi.
Les attributions de la partie III sont modernes.
Les historiques sont réduits à l'essentiel.

I. GIORGIO VASARI, *LIBRO DE' DISEGNI*

A. Dessins décrits dans les *Vies*

CAT. 1. ANTONIO DEL POLLAIUOLO
(Florence, 1432 – Rome, 1498)

Projet pour un monument équestre à Francesco Sforza, duc de Milan

Vers 1481-1485
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, sur fond lavé de rouge-brun
H. 20,8 ; L. 21,7 cm
Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 1908 : 168 Z

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Staatliche Graphische Sammlung, fonds antérieur à 1880 (L. 1094b).

[Non exposé]
—

CAT. 2. ANDREA DEL VERROCCHIO
(Florence, 1435 – Venise, 1488)
Attributions modernes : Andrea del Verrocchio ; Leonardo da Vinci

Tête de femme, les yeux baissés, légèrement tournée vers la gauche

Vers 1470-1475
Pointe de métal, plume et pinceau, encre noire et grise, rehauts de blanc, sur papier préparé rouge-orangé. Vestiges d'encadrement Gaddi à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, au verso
H. 26,7 ; L. 22,4 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 18965

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach (L. 2959). Inventaire Morel d'Arleux 12584.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 3. ANDREA MANTEGNA
(Isola di Carturo, Padoue, 1430-1431 – Mantoue, 1506)

Judith et sa servante Abra

1491
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc de plomb
H. 39 ; L. 25,8 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 404 E

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Uffizi, Fondo Mediceo (Nota 1687). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Non exposé]
—

CAT. 4. FILIPPINO LIPPI
(Prato, vers 1457 – Florence, 1504)

Triomphe de saint Thomas d'Aquin.
Étude pour la fresque de la chapelle Carafa à la basilique Santa Maria sopra Minerva, à Rome

Vers 1488-1493
Plume et encre métallo-gallique, tracé préparatoire à la pointe de plomb, lavis brun sur papier préparé beige
H. 29 ; L. 23,8 cm
Londres, The British Museum, 1860,0616.75

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre-Jean Mariette (L. 2097). Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, marquis de Lagoy (L. 1710). Thomas Dimsdale (L. 2426). Samuel Woodburn ; vente, Londres, Christie's, 4-8 juin 1860. Acquis par le British Museum en 1860.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 5. LEONARDO DA VINCI
(Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Étude de draperie

Vers 1470-1476
Pinceau et tempera grise, rehauts de blanc, sur toile de lin préparée grise
H. 29,1 ; L. 20,4 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 433 E

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Uffizi, Fondo Mediceo (Nota 1687). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Non exposé]
—

CAT. 6. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520)

Quatre cavaliers.
Étude pour *Le Voyage d'Aeneas Silvius Piccolomini à Bâle*, fresque peinte par Pinturicchio à la Libreria Piccolomini, au Duomo de Sienne

Vers 1502-1503
Plume et encre brune, tracé préparatoire au stylet et à la pierre noire
H. 27,3 ; L. 40,2 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 537 E

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Uffizi, Fondo Mediceo (Nota 1687). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Non exposé]
—

CAT. 7. BALDASSARRE TOMMASO PERUZZI
(Ancaiano, Sienne, 1481 – Rome, 1536)

Mercure purgé

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. Collé en plein sur montage Mariette, recoupé
H. 23,4 ; L. 42,2 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1419

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 77 (?). Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 19 décembre 1775, lot 584. Acquis pour le roi, 1775. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 8. ANDREA DEL SARTO
(Florence, 1486 – 1530)

Le Tribut de César.
Étude préparatoire à la fresque de la grande salle de la villa médicéenne de Poggio a Caiano

Vers 1519-1520
Lavis brun et gris, rehauts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé brun
H. 43 ; L. 33,5 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1673

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach, école florentine, 46, *Andrea del Sarto.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 9. SOFONISBA ANGUISSOLA
(Crémone, 1531-1532 – Palerme, 1625)

Jeune fille se riant d'un enfant mordu par une écrevisse

Vers 1554
Pierre noire
H. 33,3 ; L. 38,5 cm
Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, GDS 1039

Hist. : Michelangelo Buonarroti. Tommaso Cavalieri. Cosimo I de' Medici, grand-duc de Toscane. Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Fulvio Orsini. Cardinal Odoardo Farnese. Elisabetta Farnese. Charles de Bourbon, duc de Parme, roi de Naples et de Sicile.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 10. ROSSO FIORENTINO
(Florence, 1494 – Fontainebleau [?], 1540)

La Vierge de Miséricorde.
Étude pour le retable, non exécuté, de la chapelle du palais de la Fraternità dei Laici d'Arezzo

Vers 1529-1530
Sanguine, pierre noire
H. 29 ; L. 26,5 cm (cintré)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1579

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre Crozat. Charles-Paul de Saint-Morys. Saisie des biens des Émigrés, 1793. Remise au Muséum, 1796-1797.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 11. BARTOLOMEO RAMENGHI L'ANCIEN, dit BAGNACAVALLO
(Bagnacavallo, 1484 – Bologne, 1542)

Le Christ au Temple parmi les docteurs

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire (architecture), sur papier bleu. Collé en plein sur montage Jabach
H. 45,4 ; L. 36,3 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 10079

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach, école de Raphaël, 331, *Peruzzi.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris]
—

CAT. 12. GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
(Rome, vers 1499 – Mantoue, 1546)

La Chute d'Icare.
Modello de la peinture de plafond de la Sala dei Cavalli, au Palazzo Ducale de Mantoue

Vers 1535-1536
Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc. Traces de mise au carreau à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 38,9 ; L. 57,7 cm
H. 51,2 ; L. 83,4 cm (montage Gaddi, recoupé)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 3499

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Raphël, 249, *Giulio Romano.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 13. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, dit SODOMA
(Vercelli, 1477 – Sienne, 1549)

Extase de sainte Catherine de Sienne.
Étude pour la fresque de la chapelle Santa Caterina, à l'église San Domenico de Sienne

Pierre noire, rehauts de blanc, sur papier bleu
H. 41,7 ; L. 26,6 cm
Londres, The British Museum, 1895,0915.764

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 28 novembre 1775, lot 637. Charles Philippe Campion de Tersan. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. Willem Anne Lestevenon. Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, marquis de Lagoy (L. 1710). Sir Thomas Lawrence (L. 2445). John Malcolm of Poltalloch. Col. John Wingfield Malcolm, 1st Baron Malcolm of Poltalloch. Acquis par le British Museum en 1895.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 14. FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
(Florence, 1510 – Rome, 1563)
Attribution moderne : d'après Francesco Salviati

Charles Quint couronnant Cosimo I de' Medici.
Étude pour la peinture, perdue, du *Mariage de Cosimo I et d'Eleonora di Toledo*, célébré à Florence, le 29 juillet 1539

Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier jaune. Collé en plein sur montage Jabach
H. 28,9 ; L. 26,9 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2795

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach, école florentine, 374, *Ammannati.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 15. GIULIO CLOVIO
(Grižane, Croatie, 1498 – Rome, 1578)

Le Christ mort soutenu par saint Jean et pleuré par les Saintes Femmes

Vers 1551-1553
Pierre noire
H. 24,1 ; L. 19 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2819

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Christophe et Israël Desneux. François de la Noüe. Everhard Jabach, dessin non monté (L. 2959). Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 16. GIULIO CLOVIO
(Grižane, Croatie, 1498 – Rome, 1578)

La Vierge et l'Enfant adorés par les anges

Pierre noire. Collé en plein sur montage Jabach, modifié

H. 32,5 ; L. 22 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2820

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach, école florentine, 271, *Clovio.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 17. GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA
(Sermoneta, 1521 – 1575)

Pépin le Bref menant captif Astolphe, roi des Lombards, et remettant à l'Église l'exarchat de Ravenne.
Étude pour la fresque de la Sala Regia au Palais du Vatican

Vers 1563-1565
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé d'ocre jaune.
Mise au carreau à la pierre noire.
Collé en plein sur montage Jabach
H. 45,5 ; L. 42,8 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1960

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Everhard Jabach, école florentine, 324, *Santi di Tito.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]

—

B. Dessins préparatoires aux portraits gravés des *Vies*

CAT. 18. LUCA DELLA ROBBIA
(Florence [?], 1399-1400 – Florence, 1482)
Attributions modernes : Luca della Robbia ; Lorenzo di Credi
(Florence, vers 1456-1536)

Autoportrait portant un chaperon (?)

Pointe métallique, rehauts de blanc en partie oxydés, sur papier préparé crème
H. 21,7 ; L. 18,6 cm
Chatsworth House, Duke and Duchess of Devonshire, 704

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Nicolaes Anthoni Flinck (?). William Cavendish, 2nd Duke of Devonshire (L. 718) et descendance.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 19. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Filippino Lippi (Prato, vers 1457 – Florence, 1504)

Portrait de Mino da Fiesole (1429-1484)

Vers 1481-1505
Pointe métallique, rehauts de blanc, sur papier préparé bleu-gris
H. 19 ; L. 14 cm (recoupé, forme ovale)
Chatsworth House, Duke and Duchess of Devonshire, 705

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Nicolaes Anthoni Flinck (L. 959). William Cavendish, 2nd Duke of Devonshire (L. 718) et descendance.

[Non exposé]
—

CAT. 20. GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
(Rome, vers 1499 – Mantoue, 1546)

Portrait de Giovanfrancesco Penni (1496-1528).
Étude préparatoire à l'une des figures de *La Vision de Constantin*, peinte à la fresque dans la Sala di Costantino, au Palais du Vatican

Vers 1520
Pierre noire sur papier préparé gris-brun. Contours piqués pour report au poncif
H. 39,4 ; L. 24 cm (recoupé)
Londres, The British Museum, 1949,0212.3

Hist. : Giorgio Vasari (?). Everhard Jabach (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot ?. Vicomte Charles-Gilbert Morel de Vindé. Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Guillaume II, roi des Pays-Bas ; vente, La Haye, 12 août 1850, lot 57. Samuel Woodburn ; vente, Londres, Christie's, 8 juin 1860, lot 890. Richard Ker. Mme B. Macleod ; vente, Londres, Sotheby's, 27 octobre 1948, lot 68. Acquis par le British Museum en 1949.

[Non exposé]
—

CAT. 21. GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA, dit PARMIGIANINO
(Parme, 1503 – Casalmaggiore, 1540)

Autoportrait

Vers 1527-1532
Plume et encre brune. Encadrement ornemental à la sanguine, fin du XVIe siècle
H. 10,3 ; L. 11,7 cm
H. 26,5 ; L. 18 cm (montage)
Vienne, Albertina, 2623

Hist. : Giorgio Vasari (?). Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Albert-Casimir de Saxe-Teschen, duc de Teschen (L. 174). Acquis par l'Albertina en 1919.

[Non exposé]
—

CAT. 22. GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA, dit PARMIGIANINO
(Parme, 1503 – Casalmaggiore, 1540)
Attributions modernes : Parmigianino ; Anonyme d'Italie du Nord

Portrait de Valerio Belli Vicentino (vers 1468-1586)

Vers 1520-1525
Sanguine. Encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Giorgio Vasari ou à son atelier
H. 15,8 ; L. 12,7 cm (ovale)
H. 27,3 ; L. 24,6 cm (montage)
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, I. 302

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Charles-Alexandre, grand-duc de Saxe-Weimar-Eisenach. Justus W. Böhler. Franz Wilhelm Koenigs (L. 1023a). Daniel George van Beuningen. Don au Museum Boijmans van Beuningen en 1940.

[Exposé à Paris]
—

CAT. 23. BACCIO BANDINELLI
(Florence, 1493 – 1560)

Autoportrait

Pierre noire, ajouts ultérieurs au lavis gris
H. 25,4 ; L. 17,1 cm
Londres,The British Museum, 1895,0915.555

Hist. : Giorgio Vasari (?). Pietro Vasari (?). Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane (?). Rev. Henry Wellesley ; vente, Londres, Sotheby's, 25 juin 1866, lot 152. Sir John Charles Robinson. Col. John Wingfield Malcolm, 1st Baron Malcolm of Poltalloch. Acquis par le British Museum en 1895.

[Non exposé]
—

C. Dessins ornés de montages originaux du Libro

CAT. 24. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Domenico Bigordi, dit Domenico Ghirlandaio
(Florence, 1449 – 1494)

Tête de vieillard aux yeux fermés.
Étude préparatoire au *Portrait de vieil homme et d'enfant* du musée du Louvre

Vers 1490
Pointe de plomb, pointe d'argent, rehauts de blanc, sur papier préparé rose. Collé en plein sur une feuille du *Libro de' disegni* : encadrement à la plume et à l'encre métallo-gallique, lavis gris-brun, sur tracé préparatoire à la pierre noire, attribué à Giorgio Vasari ou à Jacopo Zucchi
H. 28,8 ; L. 21,4 cm (ovale)
H. 29,5 ; L. 34 cm (montage recoupé)
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1/1863

Au verso du montage :
FILIPPINO LIPPI
(Prato, vers 1457 – Florence, 1504)

Hercule, Nessus et Déjanire

Plume et encre brune, lavis brun, sur tracé préparatoire à la pointe métallique et à la pierre noire. Contours repassés au stylet et partiellement complétés à la plume et à l'encre brune
H. 18 ; L. 28 cm

Terme. Combat de Priape et d'un centaure

Plume et encre brune, lavis brun, rehaussé et corrigé au blanc de plomb. Contours repassés au stylet et partiellement complétés à la plume et à l'encre brune
H. 14,5 ; L. 13,6 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 2/1863

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane.
Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 25. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Domenico Bigordi, dit Domenico Ghirlandaio (Florence, 1449 – 1494)

Christ bénissant avec quatre saints et saintes.
Étude pour *Le Christ avec saint Romuald et les saintes Bénédicte, Attinia et Greciniana, accompagnés du donateur Fra' Giusto Bonvicini*, peint pour l'église San Giusto de Volterra (Volterra, Pinacoteca Comunale)

Vers 1492
Plume et encre brune, lavis brun. Collé en plein sur une feuille du *Libro de' disegni* : encadrement à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Jacopo Zucchi
H. 25,3 ; L. 27,1 cm
Montage recoupé sur trois côtés
Vienne, Albertina, 511

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Charles-Joseph-Emmanuel, prince de Ligne ; vente, Vienne, 4 novembre 1794, lot 4. Albert-Casimir de Saxe-Teschen, duc de Teschen (L. 174). Acquis par l'Albertina en 1919.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 26. PIETRO VANNUCCI, DIT PERUGINO
(Città della Pieve, vers 1450 – Fontignano, 1523) (?)

Tête d'homme à longue barbe.
Étude pour le *Saint Jacques* (?) du retable de l'église Sant' Agostino de Crémone

Vers 1490-1500
Pointe de plomb et pointe d'argent, rehauts de blanc, sur papier préparé ocre. Collé en plein sur une feuille du *Libro de' disegni*, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Jacopo Zucchi ; bords droit et gauche, sous les volutes, et partie inférieure de l'encadrement complétés par Mariette à la plume et à l'encre noire
H. 24,6 ; L. 17,8 cm (recoupé, forme octogonale)
Londres, The British Museum, inv. Pp, 1.28

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre Crozat (?). Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 19 décembre 1775, lot 581. Charles-Philippe Campion de Tersan. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. Willem Anne Lestevenon. Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, marquis de Lagoy (L. 1710). Sir Richard Payne Knight. Légué au British Museum en 1824.

[Non exposé]
—

CAT. 27. LEONARDO DA VINCI
(Vinci, 1452 – Amboise, 1519) (?)
Attribution moderne : Anonyme florentin, XV^e^ siècle

Tête de vieillard*, dit *Portrait de Savonarole

Plume et encre brune, lavis brun. Collé en plein sur une feuille du *Libro de' disegni* : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Jacopo Zucchi
Diamètre 19,3 cm. Agrandi, dans le haut, au moyen d'une bande de papier, et complété à la plume et à l'encre brune.
H. 24 ; L. 23,7 cm (montage ; agrandi, dans le bas, sur toute la largeur, et complété à la plume, à l'encre brune et au lavis brun)
Vienne, Albertina, 61r

Au verso du montage :
SEBASTIANO MAINARDI
(vers 1450-1513)

Combat de cinq aigles

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane.
Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 4 (?). Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 15 novembre 1775, lot 788 (?). Charles-Joseph-Emmanuel, prince de Ligne ; vente, Vienne, 4 novembre 1794, lot 4. Albert-Casimir de Saxe-Teschen, duc de Teschen (L. 174). Acquis par l'Albertina en 1919.

[Exposé à Paris]
—

CAT. 28. LEONARDO DA VINCI
(Vinci, 1452 – Amboise, 1519) (?)
Attributions modernes : d'après Leonardo da Vinci *(Études de têtes)* ; Francesco Granacci (*Saint Jean Baptiste*)

Tête de jeune femme
Pointe métallique, lavis brun et gris, sur papier préparé
H. 22,7 ; L. 16,5 cm

Caricature de vieille femme, de profil
Plume et encre brune, lavis brun
H. 10,8 ; L. 8,1 cm (ovale)
Partie inférieure agrandie au moyen d'une bande de papier, avec ajouts à la plume et encre brune (Vasari ?)

Caricature de vieillard au bonnet, de profil
Plume et encre brune, lavis brun
H. 10,8 ; L. 7,8 cm (ovale)
Ajouts à la plume, à l'encre brune et au lavis brun (Vasari ?)

Caricature de vieillard, de trois quarts
Plume et encre brune, lavis brun
H. 5,7 ; L. 5 cm

Caricature de vieillard, de profil
Plume et encre brune, lavis brun
H. 5,8 ; L. 4,5 cm

Tête de satyre, de profil
Plume et encre brune, lavis brun
Diamètre 5,2 cm

Caricature d'homme, de profil
Plume et encre noire, lavis brun
Diamètre 5 cm
Légèrement agrandi en partie inférieure, avec ajouts à la plume, à l'encre brune et au lavis brun (Vasari ?)

Saint Jean Baptiste enfant
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun
H. 14,3 ; L. 11,5 cm
Complété en partie supérieure

Huit dessins collés en plein sur une feuille du *Libro de' disegni*, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Jacopo Zucchi ; agrandi et augmenté par Mariette d'un cartouche à la plume, à l'encre noire et au lavis gris
H. 49,3 ; L. 37,3 cm
Vienne, Albertina, 14179

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 4 (?). Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 15 novembre 1775, lot 788 (?). Charles-Joseph-Emmanuel, prince de Ligne ; vente, Vienne, 4 novembre 1794, lot 6. Albert-Casimir de Saxe-Teschen, duc de Teschen (L. 174). Acquis par l'Albertina en 1919.

[Exposé à Paris]
—

CAT. 29. BACCIO DELLA PORTA, DIT FRA' BARTOLOMEO
(Florence, 1472 – 1517) (?)

Ange soulevant une draperie

Vers 1500-1520
Pierre noire, rehauts de craie blanche. Collé en plein sur une feuille du *Libro de' disegni*, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribué à Jacopo Zucchi
H. 35,7 ; L. 26,5 cm (forme octogonale)
H. 46 ; L. 33,6 cm (montage)
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 35

Hist. : Giorgio Vasari. Pietro Vasari. Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane. Pierre Crozat (?) ; Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 19 décembre 1775, lot 178. Charles-Philippe Campion de Tersan. Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, marquis de Lagoy (L. 1710). Samuel Woodburn ; vente, Londres, Christie's, 4-8 juin 1860, lot 164. Aimé-Charles-Horace His de la Salle (L. 1333). Légué à l'École des Beaux-Arts en 1867.

[Exposé à Paris]
—

II. COLLECTION NICCOLÒ GADDI

A. Dessins ornés de montages à l'impresa Gaddi

CAT. 30. DOMENICO BIGORDI, dit DOMENICO GHIRLANDAIO
(Florence, 1449 – 1494)
Attribution moderne : Anonyme florentin, XV^e siècle

Adoration de l'Enfant

Vers 1470
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur les lumières, sur parchemin. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
Impresa au phénix et *motto* « TAN [C]HE GIE VIVA », aux angles inférieurs
H. 29,6 ; L. 22 cm
Londres, The British Museum, 1860,0616.49

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Conrad Martin Metz. Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Samuel Woodburn ; vente, Londres, Christie's, 5 juin 1860, lot 420. Acquis par le British Museum en 1860.

[Non exposé]
—

CAT. 31. FILIPPINO LIPPI
(Prato, vers 1457 – Florence, 1504)

Au recto et au verso du montage : ***Deux feuilles d'études de figures***

Pointe d'argent, rehauts de blanc, sur papier préparé bleu-gris. Feuille de montage Gaddi à fenêtre, présentant les deux faces de chaque dessin : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
Impresa au faucon sur le recto, en partie haute
H. 20,7 ; L. 41,5 cm (partie supérieure)
H. 20,7 ; L. 40,8 cm (partie inférieure)
H. 56,5 ; L. 45 cm (montage)
Oxford, Christ Church, inv. 1339

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Salomon Gautier. Gen. John Guise. Légué à Christ Church en 1765.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 32. GIULIO PIPPI, dit GIULIO ROMANO
(Rome, 1499 [?] – Mantoue, 1546)

Chien à poil long
Plume et encre brune, lavis gris-brun, traces de pierre noire
H. 9,2 ; L. 12,3 cm

Femme captive, assise sur des trophées
Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire
H. 13,8 ; L. 19,1 cm

Victoire assise sur des trophées, écrivant sur un bouclier
Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire
H. 25 ; L. 27,5 cm

David tenant la tête de Goliath
Plume et encre brune, lavis brun. Mise au carreau à la pierre noire
H. 27,5 ; L. 15,7 cm

Vers 1526-1529
Quatre dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bandes dorées Jabach
Impresa au faucon, *motto* « TAN [C]HE GIE VIVA »
H. 60 ; L. 45,6 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 3573, 3573.A, 3573.B, 3573.C

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Raphaël, 206, *Giulio Romano*. Acquis pour le roi,

1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 33. JACOPO BERTOJA
(Parme, 1544-1574)

***Vénus sur son char, et l'Amour.* Étude pour *Vénus conduite par l'Amour auprès d'Adonis mort* (Paris, musée du Louvre)**
Vers 1560
Plume et encre brune, lavis brun, sanguine
H. 30 ; L. 23,4 cm

Hercule ramenant Alceste à Admète (?)
Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire
H. 20,5 ; L. 14,5 cm

Deux dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bandes dorées Jabach
Têtes de faucons emblématiques en partie haute
H. 59,9 ; L. 45,8 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6064, 6064.bis

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 315, *Bertoja*. Acquis pour le roi, 1671 (L. 1899, L. 2207). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

B. Dessins montés attribués à des artistes ayant une biographie propre dans les *Vies*, ou cités dans les *Vies*

CAT. 34. GIOVANNI CIMABUE
(Florence, 1240 – Pise, 1302)
Attribution moderne : Anonyme de la fin du XIVe siècle

Au recto et au verso du montage : ***Martyre de saint Potit***

Vers 1370
Plume et encre brune. Montage Gaddi à fenêtre, présentant les deux faces du dessin : encadrements architecturés à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, attribués à Giovannantonio Dosio
H. 27,2 ; L. 19,2 cm
H. 53,4 ; L. 35,2 cm (montage)
Portrait de Cimabue gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?), avec ajouts de lavis brun, en partie haute
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 381

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. William Young Ottley (L. 2662) ; vente, Londres, 10 mai 1838. Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Samuel Woodburn (L. 2584). E. Galichon (L. 1059) ; vente, Paris, 8-9 mai 1875, lot 24. Alfred Armand. Prosper Valton. Don Armand-Valton à l'École des Beaux-Arts en 1908.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 35. PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
(Florence, vers 1397 – 1475)
Attributions modernes : Paolo Uccello et atelier ; Anonyme toscan, vers 1425 – 1475 ; Francesco di Stefano, dit Pesellino (Florence, vers 1422 – 1457)

Animal fabuleux – Castoro –, et deux singes
Pointe métallique, plume et encre métallo-gallique, lavis brun, touches d'aquarelle rouge
H. 13,5 ; L. 21,2 cm

Amour tenant l'arc, et putto avec guirlandes de fleurs
Plume et encre métallo-gallique, lavis brun, traces de lavis sanguine, sur papier
H. 14,8 ; L. 18,8 cm

Au recto : ***Enfant monté sur un chameau, animal fabuleux – Castoro.*** Au verso : ***Licorne tuant un cerf, dragon et lion***
Plume et encre métallo-gallique, lavis brun et rouge, tracé préparatoire à la pointe métallique (Castoro) et à la pierre noire (chameau, licorne, dragon), sur papier lavé rouge
H. 25,8 ; L. 17,5 cm

Au recto : ***Deux chiens, une licorne, une panthère, et deux lions.*** Au verso : ***Panthère, lynx, singe, porc-épic, licorne, éléphant et deux cerfs***
Plume et encre métallo-gallique, lavis brun et rouge, tracé préparatoire à la pointe métallique et à la pierre noire (tête du porc-épic), sur papier lavé rouge
H. 25,1 ; L. 17,6 cm
Bord supérieur partiellement recoupé, agrandi à hauteur de 25,6 cm et complété, au recto, par l'ajout de lavis rouge appliqué sur le montage

Vers 1440-1450
Montage Gaddi à fenêtre, présentant les deux faces des dessins en partie inférieure : encadrements ornementaux à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, au recto et au verso
H. 58 ; L. 43,5 cm (recoupé)
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 45 a-d/1863 (recto) and NMH 46 a-b/1863 (verso)

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 36. PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
(Florence, vers 1397 – 1475)
Attributions modernes : École de Paolo Uccello ; Anonyme florentin, vers 1450

Jeune homme assis
Complété et restauré en partie haute, en bas et à droite
H. 27,4 ; L. 13,4 cm

Jeune homme tenant une fronde
Complété et restauré en parties inférieure et supérieure
H. 29,3 ; L. 14,8 cm

Jeune homme debout
Complété et restauré aux bords supérieur et inférieur
H. 26,5 ; L. 13,3 cm

Au verso du montage : ***Deux hommes préparant leurs arcs***
Complété sur les quatre bords
H. 22,2 ; L. 21,8 cm

Pinceau et encre métallo-gallique, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier bleu ; complétés et restaurés à la gouache bleue appliquée au pinceau sur la feuille de montage

Quatre dessins fragmentaires collés en plein sur la partie inférieure d'un montage Gaddi double-face : encadrements ornementaux à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 36,5 ; L. 45,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 47/1863 et NMH 48/1863

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 (?). Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794. Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 37. FRA' FILIPPO LIPPI
(Florence, vers 1406 – Spolète, 1469)
Attribution moderne : Raffaellino del Garbo
(Florence, 1466 – 1524)

Études de mains, dont l'une tenant une coupe
Pointe métallique, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, sur papier préparé rose
H. 14,7 ; L. 21,4 cm

Études de mains et de bras
Pointe métallique, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, sur papier préparé rose
H. 14,4 ; L. 20,9 cm

Vers 1500-1510
Deux dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; montage Mariette
H. 51,1 ; L. 38,3 cm
Londres, The British Museum, Pp, 1-14

Hist. : Niccolò Gaddi di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 (?). Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 20 décembre 1775, lot 468 (?) Charles-Philippe Campion de Tersan. Sir Richard Payne Knight. Légué au British Museum en 1824.

[Non exposé]
—

CAT. 38. DESIDERIO DA SETTIGNANO (Settignano, Florence, 1429-1432 – Florence, 1464)
Attribution moderne : Francesco di Simone Ferrucci (Fiesole, 1437 – Florence, 1493)

Projet d'autel

1480-1483
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier en partie lavé de rose. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 44,6 ; L. 28 cm (recoupé)
H. 48,6 ; L. 33,8 cm (montage)
Londres, Victoria & Albert Museum, 4903

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Rev. Henry Wellesley ; vente, Londres, Sotheby's, 3 juillet 1866, lot 1483. Acquis par Sir John Charles Robinson pour le Victoria & Albert Museum en 1866.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 39. SANDRO BOTTICELLI
(Florence, 1444 – 1510)
Attribution moderne : École de Sandro Botticelli

Au recto : ***Tête d'homme coiffé d'un bonnet. Homme drapé, s'inclinant vers la droite.***
Au verso : ***Deux hommes debout, drapés***

Pointe d'argent, rehauts de blanc, sur papier préparé rose vif. Montage Gaddi à fenêtre, présentant les deux faces du dessin : encadrements ornementaux à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 20 ; L. 28 cm
H. 26,2 ; L. 34,3 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 678

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Charles-Paul de Saint-Morys. Saisie des biens des Émigrés, 1793. Remise au Muséum, 1796-1797.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 40. GERINO D'ANTONIO GERINI DA PISTOIA
(Pistoia, 1480 – après 1529)

Évêque assis, bénissant

Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts et corrections au blanc de plomb, tracé préparatoire à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi ; encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 39 ; L. 17 cm
H. 47,5 ; L. 34,5 cm (montage)
Stockholm, Nationalmuseum, NMH Anck. 324

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Michael Gustaf Anckarsvärd. August Michaelson. Knut Michaelson. Semmi Josephson. Acquis par le Nationalmuseum en 1896.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 41. VITTORE CARPACCIO
(Venise, 1460-1466 – 1525-1526)
Attribution moderne : École de Luca Signorelli (Cortone, vers 1450 – 1523)

Scène allégorique

Plume et encre gris-brun. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 21,4 ; L. 19 cm
H. 57,1 ; L. 44,2 cm (montage)
Portrait de Carpaccio gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?), avec ajouts de lavis brun, en partie haute
Londres, The British Museum, 1895-9-15-807

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Sir Thomas Lawrence (L. 2445). Sir John Charles Robinson (L. 1433). Col. John Wingfield Malcolm, 1st Baron Malcolm de Poltalloch. Acquis par le British Museum en 1895.

[Non exposé]
—

CAT. 42. RAFFAELLINO DEL GARBO
(Florence, 1466 – 1524)

Le Christ ressuscité.
Étude pour l'autel de la chapelle Capponi à San Bartolomeo a Monteoliveto, à Florence (Florence, Galleria dell'Accademia)

Vers 1495-1497
Pointe d'argent, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, tracé préparatoire au stylet, sur papier préparé gris. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; montage Mariette, recoupé
H. 37,8 ; L. 25,5 cm
Londres, The British Museum, Pp, 1-32

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 (?) Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 12 janvier 1776, lot 424. Pierre François Basan ; vente, Londres, T. Philipe, 24 avril 1801, lot 116. Sir Richard Payne Knight. Légué au British Museum en 1824.

[Non exposé]
—

CAT. 43. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520) (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo (Florence, 1472 – 1517)

Vue d'une ville avec mur d'enceinte

Plume et encre brune. Vestiges de cartouche Gaddi, à la plume et à l'encre brune, en partie inférieure
H. 9,9 ; L. 16,2 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 275/1863

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 100 (?). Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik,

prince héritier de Suède, vers 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 44. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520) (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo (Florence, 1472 – 1517)

Maisons sur la rive élevée d'un fleuve enjambé par un pont, montagnes

Plume et encre brune, lavis gris-brun
H. 11,8 ; L. 13,1 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 276/1863 (recto)

Hist. : Niccolò Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Sir Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 100 (?). Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, vers 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 45. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520) (?)
Attribution moderne : Atelier de Fra' Bartolomeo (Florence 1472 – 1517)

Vue d'une vallée traversée par un fleuve et environnée de collines

Plume et encre brune. Vestiges d'encadrement Gaddi, à la plume et à l'encre brune, aux angles supérieurs, bord supérieur et bord gauche
H. 11,9 ; L. 14,2 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 279/1863

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 100 (?). Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, vers 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794. Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 46. LORENZO DI CREDI
(Florence, vers 1456 – 1536)

Tête de femme vue de trois quarts, les cheveux retenus par une résille

Pointe d'argent, rehauts de blanc, sur papier préparé rose. Vestiges de montage Gaddi, à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, au bord inférieur
H. 29,5 ; L. 21 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1783

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Abbé Quesnel (?). Pierre Crozat (?) Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 9 janvier 1776, lot 381. Acquis pour le roi en 1776.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 47. LORENZO DI CREDI
(Florence, vers 1456 – 1536)

Projet de monument funéraire

Vers 1480-1488
Plume et encre brune, lavis brun, traces de pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; montage Mariette, recoupé
H. 29,5 ; L. 22 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1788

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 9 janvier 1776, lot 381. Acquis pour le roi en 1776.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 48. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : d'après Baldassarre Tommaso Peruzzi (Ancaiano, Sienne, 1481 – Rome, 1536)

Projet de plat circulaire aux scènes de l'histoire de Moïse et de Joseph

Disque central : plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc. Couronne extérieure : plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur sept feuilles assemblées. Dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bandes dorées Jabach
Diamètre 22,7 cm (disque central) ; 54,7 cm (couronne extérieure)
H. 60,3 ; L. 88,3 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4259

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Raphaël, 337, Peruzzi. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 49. ANDREA DEL SARTO
(Florence, 1486 – 1530)

Dragon dévorant un serpent

Sanguine. Recoupé et complété afin d'être inscrit dans un cercle et collé en plein sur une feuille de montage Gaddi : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
Diamètre 27,5 cm
H. 55,7 ; L. 41,2 cm (montage)
Portrait d'Andrea del Sarto gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?), en partie haute
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1724

Au verso du montage :

ANDREA DEL SARTO
Cavalier revêtu d'une armure

Sanguine
Diamètre 27,5 cm
Recoupé et complété afin d'être collé en plein sur la feuille de montage
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1724.2

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach (L. 2959). Acquis pour le roi en 1671 (?). Paraphe Jules-Robert de Cotte (L. 1963). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 50. ANDREA DEL SARTO
(Florence, 1486 – 1530)

Fragments d'études de mains et de pieds

Vers 1517
Pierre noire. Deux feuilles originales fragmentaires, collées en plein sur bandes de papier et complétées à la pierre noire. Fragment de montage Gaddi, repris par Mariette, au bord inférieur ; montage Mariette
H. 28 ; L. 22 cm
H. 29,2 ; L. 22,9 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1679

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 24 novembre 1775, lot 705 (?). Pierre Valery Lenoir. Charles-Paul de Saint-Morys. Saisie des biens des Émigrés, 1793. Remis au Museum, 1796-1797.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 51. GIOVANNI BATTISTA RAMENGHI
(actif à Bologne et à Bagnacavallo, 1521 – 1601)

Guerrier vêtu à l'antique, debout, tenant une lance

Plume et encre noire, lavis brun, rehauts de blanc, pierre noire, sur papier bleu. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach ; encadrement à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 42,9 ; L. 25,9 cm
H. 59,9 ; L. 44,5 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 8894

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 500, *Bagnacavallo*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 52. FRANCIABIGIO
(Florence, 1482 – 1525)

***Retable de saint François d'Assise.* Projet pour la chapelle San Niccolò da Tolentino à la basilique Santo Spirito, à Florence**

Plume et encre brune, lavis brun, mine de plomb. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 35,7 ; L. 28,2 cm
H. 60 ; L. 41,6 cm (montage)
Portrait de Franciabigio gravé sur bois par Cristoforo Coriolano (?), en partie supérieure
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1202

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 403, *Franciabigio*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 53. LIBERALE DA VERONA
(Vérone, vers 1445 – 1527-1529)

Deux études de femme allaitante

Plume et encre brune, sur deux feuilles jointives. Traces de montage Gaddi fragmentaire : vestiges d'encadrement à la plume et à l'encre brune, sur les quatre bords
H. 17,2 ; L. 26,3 cm
H. 20,3 ; L. 27,9 cm (montage)
Vienne, Albertina, 17617

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Pierre Crozat (?). Pierre-Jean Mariette (L. 1852) ; vente, Paris, 20 décembre 1775, lot 463. Charles-Philippe Campion de Tersan. Comte Moriz von Fries (L. 2903). Albert-Casimir de Saxe-Teschen, duc de Teschen. Acquis par l'Albertina en 1919.

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 54. BATTISTA DEL MORO
(Vérone, 1514 – Venise, 1575)

Le Christ mort, soutenu par deux anges et pleuré par la Vierge
Plume et encre brune, sur tracé préparatoire à la pierre noire. Mise au carreau partielle à la plume et à l'encre brune
H. 15,8 ; L. 11,7 cm

La Flagellation du Christ
Plume et encre brune, lavis bleu, rehauts de blanc, traces de pierre noire
H. 29,6 ; L. 38 cm (cintré)

Deux dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 60 ; L. 46 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5080, 5080.bis

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 281, *Battista del Moro*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 55. LEONARDO CUNGI
(Borgo San Sepolcro, vers 1520-1530 – Rome, 1569)

L'Adoration des bergers

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé de beige. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 37,5 ; L. 26 cm
H. 60 ; L. 45,9 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1112

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 452, *Cungi*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 56. DOMENICO BECCAFUMI
(Valdibiena, Montaperti, 1484 – Sienne, 1551)

Torse de femme, vu de face : Vénus (?)
Plume et encre noire
H. 13 ; L. 5,4 cm

Hercule, de dos, les jambes écartées, tenant sa massue
Plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire au stylet, traces de pierre noire
H. 26,7 ; L. 18 cm

Figure féminine debout, de face : Vénus (?)
Plume et encre brune
H. 22,5 ; L. 9,1 cm

Vers 1510-1512 ; début 1530
Trois dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; montage Mariette, recoupé
H. 34,3 ; L. 42,9 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 255, 255.bis, 255.ter

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 19 décembre 1775, lot 180. Acquis pour le roi, 1775. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 57. BACCIO BANDINELLI
(Florence, 1493 – 1560)
Attribution moderne : Marco del Moro (Vérone, vers 1537 – après 1586)

Le Christ et la Samaritaine

Pinceau, encre brune, lavis brun et bleu-vert, rehauts de blanc. Mise au carreau à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 42 ; L. 29 cm
H. 59,4 ; L. 42,2 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2799

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 484, *Bandinelli.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 58. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Baccio Bandinelli (Florence, 1493 – 1560)

Neptune domptant des monstres marins.
Étude pour la *Fontaine de Neptune*, Piazza della Signoria, à Florence (?)

Vers 1565
Pierre noire, traces de stylet. Vestiges d'encadrement Gaddi fragmentaire, à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, en partie supérieure
H. 23 ; L. 17,4 cm (recoupé)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 122

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, dessin non monté (L. 2959). Acquis pour le roi, 1671 (?). Inventaire Morel d'Arleux 12584.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 59. BACCIO BANDINELLI
(Florence, 1493 – 1560)

Homme nu agenouillé, de profil, se déchaussant.
Étude pour l'une des figures du *Baptême du Christ*, relief sculpté du tombeau de Léon X, dans le chœur de la basilique Santa Maria sopra Minerva, à Rome

Vers 1539-1540
Plume et encre brune. Vestiges d'encadrement Gaddi à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, en partie inférieure
H. 22,3 ; L. 22,3 cm (recoupé)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 105

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach. Acquis pour le roi, 1671. Paraphe Garnier d'Isle, 1752 (L. 2961). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 60. BACCIO BANDINELLI
(Florence, 1493 – 1560)

Allégorie du Péché originel

Plume et encre brune. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 43,6 ; L. 29 cm
H. 75 ; L. 58 cm (montage)
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 27

Hist. : Niccolò Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach ; Inventaire 1695, 157, *Bandinelli.* Aimé-Charles-Horace His de la Salle (L. 1333). Don à l'École des Beaux-Arts en 1878 (L. 829).

[Non exposé]
—

CAT. 61. PAOLO FARINATI
(Vérone, 1524 – 1606)

Triomphe du doge Giacomo Foscarini

Vers 1570
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, esquisse préparatoire à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 42,1 ; L. 57,9 cm
H. 59,6 ; L. 86,4 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4875

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Venise et Lombardie, 214, *Farinati.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 62. PAOLO FARINATI
(Vérone, 1524 – 1606)

Saint Jérôme au désert

Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc, sur papier lavé de vert. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 42,7 ; L. 28,2 cm
H. 59,9 ; L. 45,6 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4847

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, écoles de Venise et Lombardie, 448, *Farinati.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 63. GIROLAMO MUZIANO
(Brescia, 1532 – Rome, 1592)

La Stigmatisation de saint François.
Étude pour la peinture de l'église Santa Maria Immacolata dei Cappuccini, à Rome

Vers 1570
Sanguine. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 40,9 ; L. 31 cm
H. 59,9 ; L. 45,9 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5107

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 447, *Muziano.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 64. JACOPO ROBUSTI, dit TINTORETTO
(Venise, 1518-1519 – 1594)

Déploration du Christ

Huile et pinceau sur papier. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 24,8 ; L. 16,5 cm
H. 52,5 ; L. 40,7 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5371

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard

Jabach, école de Venise et Lombardie, 150, *Tintoretto*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 65. ANDREA SCHIAVONE
(Zara, 1510 [?] – Venise, 1563)

La Cène

Pinceau, lavis brun et vert, rehauts de blanc, pierre noire, sur papier lavé de beige. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 32 ; L. 54,7 cm
H. 51,8 ; L. 71,6 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5450

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Venise et Lombardie, 75, *Schiavone*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 66. FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
(Florence, 1510 – Rome, 1563)

L'Incrédulité de saint Thomas
Plume et encre brune, lavis brun, sur tracé préparatoire à la pierre noire
H. 36 ; L. 26 cm

Saint Jérôme pénitent au désert, prié par un religieux
Plume et encre brune, lavis brun, sur tracé préparatoire à la pierre noire
H. 16 ; L. 17 cm

Saint Jean l'Évangéliste
Plume et encre brune
H. 1,3 ; L. 6 cm

Figure d'homme nu, vu de face
Plume et encre brune, lavis brun
H. 13,5 ; L. 6 cm

Quatre dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 60 ; L. 46 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1642, 1642 A, 1642 B, 1642 C

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 94, *Salviati*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 67. FRANCESCO DE' ROSSI, dit SALVIATI
(Florence, 1510 – Rome, 1563)

Nu féminin voilé

Sanguine, traces de pierre noire, tracé de stylet en partie supérieure. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 41,5 ; L. 25,5 cm
H. 59,9 ; L. 45,8 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1648

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 486, *Salviati*. Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 68. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Giovanni Battista Franco
(Venise, 1510 [?] – 1561)

***Études de figures* pour *Le Christ parmi les docteurs*, peinture perdue du Duomo d'Urbino**

Vers 1544-1551
Plume et encre brune, tracés préparatoires à la pierre noire. Vestiges d'encadrement ornemental Gaddi à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, aux bords gauche et inférieur
H. 19 ; H. 26 cm (recoupé)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4985

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach (L. 2961). Acquis pour le roi, 1671. Paraphe Garnier d'Isle, 1752 (L. 2961). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 69. SANS ATTRIBUTION
Attribution moderne : Giovanni Battista Franco
(Venise, 1510 [?] – 1561)

***Étude de soldats* pour *La Résurrection du Christ*, fresque peinte dans la chapelle Gabrielli à la basilique Santa Maria sopra Minerva, à Rome**

Vers 1550
Plume et encre brune. Vestiges d'encadrement Gaddi à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, aux bords gauche et inférieur
H. 18,4 ; L. 17,7 cm (recoupé)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 4958

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach (L. 2961). Acquis pour le roi, 1671. Paraphe Garnier d'Isle, 1752 (L. 2961). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 70. FRANCESCO PRIMATICCIO
(Bologne, 1504 – Paris, 1570)

Pan assis sur les nuées, entouré de putti.
Étude pour l'un des plafonds du château de Fontainebleau
Sanguine, estompe, rehauts de blanc, tracé préparatoire au stylet
H. 18,2 ; L. 30 cm

Vénus assise sur les nuées.
Étude pour l'un des plafonds du château de Fontainebleau
Sanguine, estompe, rehauts de blanc, tracé préparatoire au stylet
H. 18,7 ; L. 26,7 cm

Deux dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 57,3 ; L. 42,2 cm

Vasari indique qu'une feuille d'histoires célestes témoignait, dans le *Libro*, de l'excellence du dessin de Primaticcio. Elle lui avait été envoyée par Francesco lui-même, qui l'avait probablement choisie parmi ses œuvres les plus spectaculaires. Il est donc peu vraisemblable qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces deux feuilles, en raison de leur caractère fragmentaire. Voir Annexe II, *Francesco Primaticcio Bolognese*.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 8563, 8563.bis

Hist. : Giorgio Vasari (?). Pietro Vasari (?). Francesco I de' Medici, grand-duc de Toscane (?). Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard

Jabach, école florentine, 173, *Primaticcio.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 71. LORENZO SABATINI
(Bologne, 1530 – Rome, 1576)

Hercule, debout, tenant Cerbère enchaîné
Plume et encre brune, lavis beige, tracé préparatoire à la pierre noire. Mise au carreau à la pierre noire
H. 20,1 ; L. 12 cm

Jésus au Temple parmi les docteurs
Plume et encre brune, lavis beige
H. 15,5 ; L. 24,6 cm (cintré)

Saint Pierre
Pierre noire, rehauts de blanc, sur papier bleu
H. 20 ; L. 72 cm (recoupé)

La Cène
Plume et encre brune, lavis beige, rehauts de blanc, tracé préparatoire à la pierre noire, sur papier lavé de beige. Mise au carreau à la pierre noire
H. 27,1 ; L. 37,1 cm

Quatre dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 60 ; L. 46,2 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 9008, 9008.A, 9008.B, 9008.C

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 401, *Sabatini.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 72. GIROLAMO MIRUOLI
(actif à Bologne, 1562 – 1570)

Mascaron

Pierre noire, plume, encre brune, encre noire, lavis brun. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Mariette : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; montage Mariette
H. 25,3 ; L. 20,6 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 8399

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Pierre Crozat ; vente, Paris 10 avril-13 mai 1741, lot 415 (?). Gabriel Huquier. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 23 décembre 1775, lot 153. Louis-François Petit-Radel. Charles-Paul de Saint-Morys. Saisie des biens des Émigrés, 1793. Remise au Muséum, 1796-1797.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 73. BARTOLOMEO AMMANATI
(Settignano, 1511 – Florence, 1592)
Attribution moderne : Giulio Clovio (Grižone, Croatie, 1498 – Rome, 1578)

Statue colossale d'Hercule, entourée de personnages qui la contemplent ou la dessinent

Vers 1544-1545
Pierre noire. Collé en plein. Vestiges d'encadrement ornemental Gaddi à la plume, à l'encre brune et au lavis brun, aux bords supérieur et inférieur
H. 53,8 ; L. 41,5 cm
H. 59,2 ; L. 43,9 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 48

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 377, *Ammannati.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 74. TOMMASO MANZUOLI, DIT MASO DA SAN FRIANO
(Florence, 1531 – 1571)

Guerrier antique et vieillard assis jouant la lyre, figures
Plume et encre brune, traces de pierre noire
H. 14 ; L. 13,6 cm

Figure d'homme debout, de profil, drapé
Pierre noire sur papier gris
H. 18 ; L. 8,7 cm

Figure de religieux, debout, en prière
Pierre noire sur papier brun
H. 18,3 ; L. 7,5 cm

Le Repas chez Simon le Pharisien
Pierre noire, stylet
H. 24 ; L. 19,2 cm

Saint Michel terrassant le dragon
Plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire
H. 14,7 ; L. 10,6 cm (ovale)

Figure féminine drapée, volant près d'un vieillard nu endormi
Plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire
H. 13,8 ; L. 11,5 cm (ovale)

Six dessins collés en plein sur une feuille de montage Gaddi : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun
H. 59,5 ; L. 46 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1306, 1306.A, 1306.B, 1306.C, 1306.D, 1306.E

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach (L. 2959). Acquis pour le roi, 1671 (?). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 75. SANTI DI TITO
(Borgo Sansepolcro, 1536 – Florence, 1602)

***Les Pèlerins d'Emmaüs.* Étude pour l'autel de la famille Berti à la basilique Santa Croce, à Florence**

Vers 1574
Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement architecturé à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 29,6 ; L. 20,9 cm
H. 58,6 ; L. 45,9 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1929

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 326, *Santi di Tito.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 76. GIORGIO VASARI
(Arezzo, 1511 – Florence, 1574)

La Chasse d'Amour

Années 1560
Plume et encre brune, lavis brun, tracé préparatoire à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 42,5 ; L. 29 cm
H. 59,8 ; L. 45,8 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2169

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école de Raphäel, 518, *Perino del Vaga.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

C. Dessins montés, attribués à des artistes *non cités* dans les *Vies*

CAT. 77. LUCIO DA TODI
(actif à Rome de 1519 à 1582)
Attributions modernes : Giorgio Vasari ; école de Giorgio Vasari

Le Martyre de saint Sébastien (?)

Plume et encre brune, sur tracé préparatoire à la pierre noire. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach ; encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 40,8 ; L. 28,1 cm
H. 59,9 ; L. 46 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 1963

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 309, *Lucio da Todi.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 78. FRANCESCO MARIA DA CORNAZZANO, dit ZOPPINO
(actif de 1530 à 1545)

Bataille de tritons

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier bleu. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 30,5 ; L. 31,6 cm
H. 60,2 ; L. 46 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6307

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 454, *Francesco Maria da Cornazzano.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 79. FELICE PINARICCIO
(actif à Bologne, 1577)

Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie

Plume et encre grise, lavis gris, traces de pierre noire (?). Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 33 ; L. 24,5 cm
H. 59,9 ; L. 46 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 8506

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 456, *Pinariccio.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 80. SERAFINO DA VERONA
(Vérone, vers 1533 – vers 1605)

***Adam et Ève chassés de l'Éden*, d'après Paolo Farinati**

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, esquisse préparatoire à la pierre noire, sur papier préparé ocre jaune. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 27,8 ; L. 41,7 cm
H. 60 ; L. 46 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5459

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 459, *Serafino da Verona.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 81. GIULIO DEL MORO
(Vérone, 1555 – Venise, 1616)
Attribution moderne : Marco del Moro (Vérone [?], vers 1537 – après 1586)

Diane et Endymion, ou Vénus et Adonis

Plume et encre brune, lavis bleu, rehauts de blanc, sur papier brun. Collé en plein sur une feuille de montage Gaddi, reprise par Jabach : encadrement ornemental à la plume, à l'encre brune et au lavis brun ; bande dorée Jabach
H. 37 ; L. 26,1 cm
H. 60 ; L. 46 cm (montage)
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 5083

Hist. : Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Camillo Pitti Gaddi. Jacopo Gaddi. Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Everhard Jabach, école florentine, 451, *Giulio del Moro.* Acquis pour le roi, 1671. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris]
—

III. DESSINS NON MONTÉS QUE LA TRADITION A ASSOCIÉS AU *LIBRO*

Attributions modernes

CAT. 82. LORENZO DI BICCI
(Florence, vers 1350 – vers 1427 [?])

Le Christ en majesté avec les saints Pierre et Paul

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur parchemin préparé vert
H. 65,1 ; L. 35,5 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 58 E

Hist. : Cardinal Leopoldo de' Medici. Fondo Mediceo (Listra 1673 ; Nota 1687). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Non exposé]
—

CAT. 83. D'après JACOPO DELLA QUERCIA
(Sienne, vers 1374 – 1438)
La Justice, l'Humilité et la Prudence.
Projet pour les *Vertus* sculptées à la partie droite de la *Fonte Gaia*, à Sienne

Vers 1415-1416
Plume et encre brune, sur parchemin
H. 15,3 ; L. 22,8 cm (recoupé)
Londres, Victoria & Albert Museum, Dyce 181

Hist. : Rev. Alexander Dyce. Légué au Victoria & Albert Museum en 1869.

[Exposé à Paris]
—

CAT. 84. PAOLO DI DONO, dit PAOLO UCCELLO
(Florence, vers 1397 – 1475)

Feuille d'études de cerfs et de putto tenant un fruit

Plume et encre brune, lavis gris
H. 15,2 ; L. 16,8 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 19/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 85. PARRI SPINELLI
(Arezzo, 1387 – 1453)

Scène de baptême hors des murs d'une ville

Vers 1435-1445
Plume et encre brune, sur tracé préparatoire à la pierre noire
H. 29,1 ; L. 40,8 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 E

Hist. : Fondo Mediceo (Nota 1687) ; Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Exposé à Paris]
—

CAT. 86. DOMENICO BIGORDI, dit DOMENICO GHIRLANDAIO
(Florence, 1449 – 1494)

Deux femmes drapées

Vers 1486-1490
Plume et encre brune, lavis brun
H. 17,5 ; L. 17,3 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 109/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 87. Attribué à MASO FINIGUERRA
(Florence, 1426 – 1464)

David et la tête de Goliath

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier lavé en rouge
H. 19 ; L. 75 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 72/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 88. SANDRO BOTTICELLI
(Florence, 1444 – 1510)

Allégorie de l'Abondance ou de l'Automne

Vers 1480-1485
Plume et encre métallo-gallique, lavis brun, rehauts de blanc de plomb, tracé préparatoire à la pierre noire et à la pointe de plomb, sur papier préparé rouge ; au verso, fragments d'encadrement à motifs ornementaux, à la plume et à l'encre brune.
H. 31,7 ; L. 25,2 cm
Londres, The British Museum, 1895-9-15-447

Hist. : François Fagel. Samuel Rogers ; vente, Londres, T. Philipe, 29 mai 1801, lot 115, *Mantegna* ; vente, Londres, Christie's, 6 mai 1856, lot 923. Morris Moore. Sir John Charles Robinson. John Malcolm of Poltalloch. Col. John Wingfield Malcolm, 1st Baron Malcolm of Poltalloch. Acquis par le British Museum en 1895.

[Non exposé]
—

CAT. 89. SANDRO BOTTICELLI
(Florence, 1444 – 1510)

Pallas.
Étude de tapisserie pour Guy de Baudreuil, abbé de Saint-Martin-aux-Bois (France, collection particulière)

Vers 1491
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc de plomb, sur papier lavé de sanguine. Mis au carreau à la pierre noire, à deux reprises. Contours piqués pour report au poncif
H. 22,2 ; L. 13,9 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 201 E

Hist. : Fondo Mediceo (Nota 1687 ; Pelli Bencivenni, Inventario, avant 1793). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Non exposé]
—

CAT. 90. FRANCESCO BOTTICINI
(Florence, 1446-1447 – 1498)

Christ bénissant.
Étude pour *L'Assomption* de San Pier Maggiore, à Florence (Londres, National Gallery)

Vers 1475-1476
Plume et encre brune
H. 19 ; L. 11,4 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 43/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 91. FRANCESCO BOTTICINI
(Florence, 1446-1447 – 1498)

Le Christ bénissant la Vierge, et deux anges.
Études pour *L'Assomption* de l'église San Pier Maggiore, à Florence (Londres, National Gallery)

Vers 1475-1476
Plume et encre brune, sur deux feuilles fragmentaires assemblées
H. 11,2 ; L. 16,3 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 102/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 92. Attribué à ANDREA DEL VERROCCHIO
(Florence, 1435 – Venise [?], 1488), **et à FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI** (Fiesole, 1437 – Florence, 1493)

Étude pour le monument funéraire d'Alessandro Tartagni à San Domenico de Bologne

Vers 1480-1482
Plume et encre brune, lavis brun. Passé au charbon sur le verso et repris au stylet pour transfert
H. 32,8 ; L. 22,8 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 2090

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775 (Tessin-Hårleman, collection de dessins d'architecture). Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 93. FILIPPINO LIPPI
(Prato, vers 1457 – Florence, 1504)

Saint Jean Baptiste en contemplation

Vers 1483-1488
Pointe métallique, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, sur papier préparé gris
H. 25,8 ; L. 18,6 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 76/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 94. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520)

Portrait de jeune femme en buste, de profil.
Étude pour la *Présentation de la Vierge* de la prédelle du retable Oddi, à San Francesco al Prato de Pérouse (Pinacothèque Vaticane)

Vers 1502-1503
Pierre noire, sur tracé préparatoire au stylet, rehauts de blanc, contours partiellement repris à la plume et à l'encre brune
H. 25,5 ; L. 16 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 57 E

Hist. : Fondo Mediceo (Nota 1687, *Mino scultore da Fiesole*). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930).

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 95. RAFFAELLO SANTI
(Urbino, 1483 – Rome, 1520)

L'Adoration des rois.
Étude pour la prédelle du retable Oddi, à San Francesco al Prato de Pérouse (Pinacothèque Vaticane)

Vers 1502-1503
Plume et encre brune, sur tracé préparatoire à la pierre noire. Passé au charbon sur le verso et repris au stylet pour transfert
H. 27,2 ; L. 42 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 296/1863

Hist. : Ascanio della Penna. Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 100. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 96. LUCA SIGNORELLI
(Cortone, vers 1450 – 1523)

Tête de saint Jean Baptiste.
Étude pour *La Vierge et l'Enfant avec des saints* de la chapelle Sant' Onofrio, à San Lorenzo de Pérouse (Museo dell'Opera del Duomo)

Vers 1483-1504
Pierre noire, rehauts de craie blanche, traces de sanguine et crayon jaune, sur papier brun. Contours piqués pour report au poncif
H. 25,2 ; L. 24,4 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 9/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 97. LEONARDO DA VINCI
(Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Tête de femme aux yeux baissés

Vers 1468-1475
Plume et encre brune, lavis brun et gris-noir, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, sur tracé préparatoire à la pierre noire ou à la pointe de plomb
H. 28 ; L. 20 cm
Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 428 E

Hist. : Fondo Mediceo (Nota 1687 ; Pelli Bencivenni, avant 1793). Reale Galleria degli Uffizi (L. 930)

[Non exposé]
—

CAT. 98. GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA, dit PARMIGIANINO
(Parme, 1503 – Casalmaggiore, 1540)

La Sainte Famille avec le petit saint Jean Baptiste.
Étude pour *Le Repos pendant la fuite en Égypte* (Londres, Courtauld Gallery)

Vers 1523-1524
Plume et encre brune, lavis brun, traces de rehauts de blanc
H. 18,8 ; L. 27 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6446

Hist. : Everhard Jabach, école de Venise et Lombardie, 253, *Parmigianino* (?). Acquis pour le roi, 1671 (?). Paraphe Garnier d'Isle, 1752 (L. 2961). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 99. GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZUOLA, dit PARMIGIANINO
(Parme, 1503 – Casalmaggiore, 1540)

Jeune homme jouant avec son sexe et poursuivi par un chien

Plume et encre brune

H. 19,2 ; L. 11,8 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 6474

Hist. : Everhard Jabach. Acquis pour le roi, 1671. Paraphe Prioult, 1690 (L. 2953). Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 100. FRANCESCO DA COTIGNOLA, dit FRANCESCO ZAGANELLI
(Cotignola, Ravenne, vers 1470-1480 – Ravenne, 1532)

Madone.
Études pour *La Vierge et l'Enfant avec les saints Jean Baptiste et Sébastien* (Chantilly, Musée Condé)

Vers 1505
Pinceau et encre gris-brun
H. 25 ; L. 17,8 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 12/1863 (recto)

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 101. RAFFAELLO BOTTICINI
(Florence, 1477 – après 1520)

La Vierge agenouillée.
Étude pour une *Adoration de l'Enfant*

Pointe métallique, rehauts de blanc, sur papier préparé rose
H. 25,5 ; L. 13,3 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 54/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 102. DOMENICO BECCAFUMI
(Cortine in Valdibiena, Montaperti, 1484 – Sienne, 1551)

Homme nu allongé, ou dieu fleuve

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc de plomb en partie oxydés, sur papier lavé brun
H. 25 ; L. 39,5 cm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 257

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 79 (?). Gabriel Huquier. Pierre-Jean Mariette (L. 2097) ; vente, Paris, 19 décembre 1775, lot 180. Jean-Louis Lempereur. Acquis pour le roi, 1775. Marques de la Commission du Muséum et du Conservatoire (L. 1899, L. 2207).

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 103. DOMENICO BECCAFUMI
(Cortine in Valdibiena, Montaperti, 1484 – Sienne, 1551),
ou MARCO DEL PINO
(Sienne, vers 1525 – Naples, 1579 ou 1588)

Descente de croix

Plume et encre brune, lavis brun
H. 20,5 ; L. 26,4 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 228/1863

Hist. : Nicolas Lanière (L. 2885). Sir Peter Lely (L. 2092). Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 79. Gabriel Huquier. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 104. Attribué à DAVIDE GHIRLANDAIO
(Florence, 1452 – 1525)

Quatre figures d'hommes debout, drapés

Vers 1480
Pointe métallique, rehauts de blanc, sur papier préparé ocre
H. 23 ; L. 33,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 63/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

CAT. 105. Attribué à DAVIDE GHIRLANDAIO
(Florence, 1452 – 1525)

Trois figures d'homme debout, drapés

Vers 1480
Pointe métallique, rehauts de blanc, sur papier préparé ocre
H. 21,2 ; L. 23,2 cm
Stockholm, Nationalmuseum, NMH 65/1863

Hist. : Pierre Crozat ; vente, Paris, 10 avril-13 mai 1741, lot 1 ou 2. Comte Carl Gustaf Tessin. Adolf Fredrik, prince héritier de Suède, en 1750. Gustav III, roi de Suède. Bibliothèque royale, Stockholm, vers 1775. Musée royal, Stockholm, 1794 (L. 1638). Transféré au Nationalmuseum en 1863.

[Exposé à Paris et à Stockholm]
—

IV. ÉDITIONS DES *VIES*, 1568

CAT. 106

Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore et architetto Aretino. Prima e seconda Parte. In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1568

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des Livres rares, Res-K-739

[Exposé à Stockholm]
—

CAT. 107

Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore et architetto Aretino. Primo volume della Terza Parte. In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1568

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des Livres rares, Res- K-740

[Exposé à Paris]
—

BIBLIOGRAPHIE

Sources d'archives et manuscrits

Baldinucci
Filippo Baldinucci, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali Disegni* [...], Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Postillato 97.

Baldinucci 1673
Filippo Baldinucci, *Registro de' disegni per tenere S.A. Rev. ma. 12 giugno 1673*, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, ms. III, cc. 37, 738.

Pelli Bencivenni 1775-84
Giuseppe Pelli Bencivenni, *Inventario dei disegni [1775-1784]*, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, ms. 102.

Pelli Bencivenni 1784
Giuseppe Pelli Bencivenni, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784*, Florence, Biblioteca degli Uffizi, ms. 113, class III, vol. 1, cc. 321-408.

Études et monographies

Acidini Luchinat 1980
Cristina Acidini Luchinat, « Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento », *Paragone*, n° 31, fascicule 359-361 (janvier-mars 1980), p. 141-175.

Acidini Luchinat 2011
Cristina Acidini Luchinat, « Tre madrigali e alcune osservazioni sulla cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella », dans Emanuele Barletti, dir., *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Florence, 2011, p. 326-343.

Alpers 1960
Svetlana Alpers, « *Ekphrasis* and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 23 (1960), p. 190-215.

Bacou et Viatte 1968
Roseline Bacou et Françoise Viatte, *Great Drawings of the Louvre : The Italian Drawings*, New York, 1968.

Baggio [et al.] 2015
Silvia Baggio, Paola Benigni et Diana Toccafondi, dir., *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, (Actes de colloque, Florence-Arezzo, 24-25 novembre 2011), Florence, 2015.

Baldini 2015
Nicoletta Baldini, « "Con molte altre nobili pitture, sculture e marmi antichi". Le vicende della collezione di opere d'arte di Giorgio Vasari attraverso nuovi documenti d'archivio », dans Silvia Baggio [et al.], dir., *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, Florence, 2015, p. 53-131.

Baldinucci 1702
Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà, che contengono tre decennali dal 1580 al 1610, opera postuma di Filippo Baldinucci Fiorentino, accademico della Crusca*. In Firenze nel Garbo, MDCCII, Nella stamperia di Giuseppe Manni, all'insegna di S. Giovanni di Dio.

Baldinucci 1845-1847
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, éd. Ferdinando Ranalli, 5 vol., Florence, 1845-1847.

Bambach 1999
Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, 1999.

Barletti 2011
Emanuele Barletti, « La Villa di Fontallerta », dans Emanuele Barletti, dir., *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Florence, 2011, p. 540-545, fig. 15-23.

Barletti et Morrogh 2011
Emanuele Barletti et Andrew Morrogh, « La 'casa dell'orto' di Niccolò Gaddi », dans Emanuele Barletti, dir., *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Florence, 2011, p. 467-505.

Barocchi 1962
Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 2 vol., Florence, 1962.

Barocchi 1971
Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Milan, Naples, 1971.

Barocchi 1984
Paola Barocchi, *Studi vasariani*, Turin, 1984.

Barzman 2000
Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge, 2000.

Belluzzi 2008
Amedeo Belluzzi, « Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento », *Opus Incertum*, n° 5 (2008, publ. 2010), p. 93-103.

Berenson 1938
Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 vol., Chicago, Londres, 1938.

Berenson 1961
Bernard Berenson, *I disegni dei pittori Fiorentini*, 2 vol., Milan, 1961.

Birke et Kertész 1995
Veronika Birke et Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, vol. 3, Vienne, Cologne et Weimar, 1995.

Bjurström 2001a
Per Bjurström, *Italian Drawings from the Collection of Giorgio Vasari*, Stockholm, 2001.

Bjurström 2001b
Per Bjurström, « Crozat, Mariette, Tessin et le *Libro de' Disegni* de Vasari », dans Anna Ottani Cavina et Jean-Pierre Cuzin, dir., *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 2001, p. 87-96.

Bjurström et Magnusson 1998
Per Bjurström et Börje Magnusson, *Italian Drawings : Umbria, Rome, Naples*, Stockholm, 1998.

Bjurström, Loisel et Pilliod 2002
Per Bjurström, Catherine Loisel et Elizabeth Pilliod, *Italian Drawings : Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm, 2002.

Boase 1979
Thomas Sherrer Ross Boase, *Giorgio Vasari : The Man and the Book*, Princeton, 1979.

Bosscha 1895
Johannes Bosscha Jr., éd., *Christiaan Huygens. Œuvres complètes, VI. Correspondance, 1666-1669*, La Haye, 1895.

Bottari et Ticozzi 1822
Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri*

personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, vol. 3, Milan, 1822.

Bray 1901
William Bray, éd., *The Diary of John Evelyn*, Londres, 1901.

Brugerolles 1984
Emmanuelle Brugerolles, *Les Dessins de la collection Armand-Valton : La donation d'un grand collectionneur du XIXe siècle à l'École des Beaux-Arts. Inventaire général*, Paris, 1984.

Butterfield 1997
Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven, 1997.

Byam Shaw 1976
James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, 2 vol., Oxford, 1976.

Byam Shaw 1983
James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 vol., Paris, 1983.

Cadogan 1983
Jean K. Cadogan, « Verrocchio's Drawings Reconsidered », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 46 (1983), p. 367-400.

Campbell 1990
Lorne Campbell, *Renaissance Portraits*, New Haven, Londres, 1990.

Cannata 2012
Nadia Cannata, « Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini », dans Maia Wellington Gahtan, dir., *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Florence, Edifir, 2012, p. 67-79. Édition anglaise : « Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portrait Collections and the Rhetorics of Images », dans *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Farnham, 2014, p. 67-79.

Casini 2004
Tommaso Casini, *Ritratti parlanti : Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, 2004.

Casini 2012
Tommaso Casini, « Gallerie di ritratti, biografie di artisti e la nascita delle Accademie e dei Musei », dans Maia Wellington Gahtan, dir., *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Florence, Edifir, 2012, p. 89-97. Édition anglaise : « Portrait Galleries, Artists' Biographies and the Birth of Academies and Museums », dans *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Farnham, 2014, p. 103-115.

Chastel, Lorgues-Lapouge et Monbeig Goguel 1989
André Chastel, Christiane Lorgues-Lapouge et Catherine Monbeig Goguel, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 12 : *Vasari illustré*, Paris, 1989.

Cropper 2004
Elizabeth Cropper, dir., *Florentine Drawing from the Time of Lorenzo the Magnificent, papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1992*, Bologne, 1994.

Cust et Cox 1911
Lionel Cust et Mary L. Cox, « Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey », *The Burlington Magazine*, n° 19 (1911), p. 278-286.

Dalli Regoli et Pedretti 1985
Gigetta Dalli Regoli et Carlo Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze*, Florence, 1985.

Degenhart et Schmitt 1964
Bernhard Degenhart et Annegritt Schmitt, « Methoden Vasaris bei der Gestaltung seines *'Libro'* », dans Wolfgang Lotz et Lise Lotte Möller, dir., *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für L.H. Heidenreich zum 23. März 1963*, Munich, 1964, p. 45-64.

Degenhart et Schmitt 1968
Bernhard Degenhart et Annegritt Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 4 vol., Berlin, 1968.

Elen 1995
Albert Jan Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane : A Codicological Approach*, (thèse de doctorat, Leyde, Rijksuniversiteit), Leyde, 1995.

Farago 1992
Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leyde, New York, Copenhague, Cologne, 1992.

Ferri 1881
Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi con l'indice alfabetico dei nomi degli Artefici*, Florence, 1881.

Fileti Mazza 2009
Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna*, Florence, 2009.

Fischer 1981
Chris Fischer, « Il 'Libro de' Disegni' del Vasari », dans Laura Corti [et al.], dir., *Giorgio Vasari : Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, cat. exp., Arezzo, 1981, p. 246-254.

Fischer 1989
Chris Fischer, « Fra Bartolommeo's landscape drawings », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 33, n° 2-3 (1989), p. 301-342.

Forlani Tempesti 1991
Anna Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection, V: Italian Fifteenth to Seventeenth Century Drawings*, New York, 1991.

Forlani Tempesti 2012
Forlani Tempesti 2014 (trad. anglaise)
Anna Forlani Tempesti, « Giorgio Vasari e il Libro dei disegni : Museo cartaceo o galleria portatile », dans Maia Wellington Gahtan, dir., *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Florence, Edifir, 2012, p. 35-49. Trad. anglaise : « Giorgio Vasari and the *Libro de' Disegni*: A Paper Museum or Portable Gallery », dans Maia Wellington Gahtan, dir., *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Farnham, 2014, p. 31-52.

Frank et Propeck 2013
Louis Frank et Lina Propeck, « Jabach : l'inventaire des dessins collés et dorés », dans Olivia Savatier Sjöholm et Blaise Ducos, dir., *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach*, cat. exp., Paris, 2013, p. 49-59.

Frank et Tullio Cataldo 2007
Louis Frank et Stefania Tullio Cataldo, éd., *Giorgio Vasari, Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes : Polidoro da Caravaggio et Maturino Fiorentino*, Milan, 2007.

Frank et Tullio Cataldo 2019
Louis Frank et Stefania Tullio Cataldo (éd. et trad.), *Giorgio Vasari. Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin*, extraite des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, éditions de 1550 et de 1568, Paris, 2019.

Franklin 1997
David Franklin, « The Source Vasari's Portrait of Morto da Feltre », *Print Quarterly*, n° 14 (1997), p. 78-80.

Frey 1930
Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 vol., Munich, Müller, 1929-1930. Réimpr., Hildesheim, New York, 1982.

Fusconi [et al.] 1992
Giulia Fusconi, Annamaria Petrioli Tofani, Simonetta Prosperi Valenti Rodino et Gianni Carlo Sciolla, *Le Dessin : les grands collectionneurs*, Turin, 1992.

Gardner 1998
Elizabeth Gardner, *A Bibliographic Repertory of Italian Private Collections*, Vicence, 1998.

Garrard 1994
Mary D. Garrard, « Here's Looking at Me : Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist », *Renaissance Quarterly*, n° 47 (1994), p. 556-622.

Gere 1953
J. Allan Gere, « William Young Ottley as a Collector of Drawings », *The British Museum Quarterly*, n° 18 (1953), p. 44-53.

Gibson-Wood 2003
Carol Gibson-Wood, « A Judiciously Disposed Collection : Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings », dans Christopher Baker, Caroline Elam et Genevieve Warwick, dir., *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Burlington, 2003, p. 155-171.

Gregory 2012
Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, 2012.

Grossmann 1951
Fritz Grossmann, « Holbein, Flemish Paintings, and Everhard Jabach », *The Burlington Magazine*, n° 93 (1951), p. 16-25.

Härb 2015
Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Rome, 2015.

Härth 1960
Isolde Härth, « Zu Landschaftszeichnungen Fra Bartolommeos und seines Kreises », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 9, n° 2 (1960), p. 125-130.

Haskell 1987
Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres, 1987.

Haskell 1993
Francis Haskell, *History and Its Images : Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, 1993.

Hattori 1993
Cordélia Hattori, *La Collection de dessins de Pierre Crozat : étude sur le fonds d'art graphique du musée du Louvre*, Université de Paris-Sorbonne, 1993 (Inventaire du 30 mai 1740, Paris, Archives nationales, ET/XXX/278).

Hattori 1997
Cordélia Hattori, « À la recherche des dessins de Pierre Crozat », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1997), p. 179-208.

Hattori 2003
Cordélia Hattori, « The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740) », dans Christopher Baker, Caroline Elam et Genevieve Warwick, dir., *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Burlington, 2003, p. 173-181.

Hervey 1921
Mary F. S. Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge, 1921 ; réimpr., New York, 1969.

Hochmann 1993
Michel Hochmann, « Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse », *Mélanges de l'École française de Rome : Italie et Méditerranée*, vol. 105 (1993), n° 1, p. 49-91.

Hoeniger 2015
Cathleen Hoeniger, « The Appreciation of the Early Italian Masters in French Collections of Drawings Before 1815 », dans Una Roman d'Elia, dir., *Rethinking Renaissance Drawings : Essays in Honour of David McTavish*, Montréal et Kingston, 2015, p. 209-224.

Jacobs 1994
Frederika H. Jacobs, « Woman's Capacity to Create : The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quarterly*, n° 47 (1994), p. 74-101.

Jaffé 1994a
Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, Tuscan and Umbrian Schools*, vol. 1, Londres, 1994.

Jaffé 1994b
Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, Roman and Neapolitan Schools*, vol. 2, Londres, 1994.

James 1997
Carlo James, « Collectors and Mountings », dans Carlo James [et al.], *Old Master Prints and Drawings : A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam, 1997, p. 2-35.

Jestaz 2000
Bertrand Jestaz, « La raccolta di Valerio Belli e il collezionismo Veneto contemporaneo », dans Howard Burns, Marco Collareta et Davide Gasparotto, dir., *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546*, Vicence, 2000, p. 161-167.

Kallab 1908
Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Vienne, Leipzig, 1908.

Karet 2018
Evelyn Karet, *The Antonio II Badile Album of Drawings : The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Italy*, Londres, 2018.

Kassler-Taub 2019
Elizabeth Kassler-Taub, « Writing the Body : Andrea del Verrocchio's *Measured Drawing of a Horse* », *Word and Image*, n° 35 (2019), p. 97-111.

Kirkendale 2001
Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri « gentiluomo romano »*, Florence, 2001.

Kliemann et Manno 2009
Julian Kliemann et Antonio Manno, « Vasari family, IV : Collection », *Grove Art Online*, 2009 (consulté en ligne le 30 décembre 2021 : https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T088022).

Kurz 1937-1938
Otto Kurz, « Giorgio Vasari's *Libro de' Disegni* », *Old Master Drawings*, n° 12 (1937-1938), p. 1-15, 32-44.

Lafranconi 1998
Matteo Lafranconi, « Antonio Tronsarelli : A Roman Collector of the Late Sixteenth Century », *The Burlington Magazine*, n° 140 (1998), p. 537-550.

Landau et Parshall 1994
David Landau et Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, Yale 1994.

Lauber 2002
Rosella Lauber, « Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nouvi contribuiti », dans Linda Borean et Stefania Mason, dir., *Figure di collezionisti a Venezia fra cinque e seicento*, Udine, 2002, p. 25-71.

Luca-Fiorato et Dubus 2017
Corinne Luca-Fiorato et Pascale Dubus, dir., *La Réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, (actes de colloque, Paris, 27-29 octobre 2011), Genève, 2017.

Lugt
Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, et *Supplément*, La Haye, 1956. (Consulté en ligne le 30 décembre 2021 : www.marquesdecollections.fr)

Maclehouse 1907
Louisa S. Maclehouse, éd., *Vasari on Technique*, Londres, 1907.

Maffei 1999
Sonia Maffei, *Paolo Giovio. Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, Pise, 1999.

Magnusson 2009
Börje Magnusson, « The "Tessin Drawing Collection" and Its

Early History », *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, n° 16 (2009), p. 67-76.

Mariette 1730
Pierre-Jean Mariette, *Recueil de testes de caractere et de charges dessinées par Leonard de Vinci florentin & gravées par M. le C*[omte] *de C*[aylus], Paris, 1730.

Mariette 1741
Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maistres… du cabinet du feu M. Crozat*, Paris, 1741. Exemplaire annoté à Londres, Victoria and Albert Museum, National Art Library, RCW 63.

Mariette 1767
Pierre-Jean Mariette, *Recueil de charges et de têtes de différens caractères gravés à l'eau forte d'après les desseins de Leonard de Vinci, précédé d'une lettre de M. Mariette sur ce peintre florentin, nouvelle edition, revue & augmentée par l'auteur*, Paris, 1767.

Mariette 1851-1860
Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet auteur sur les arts et les artistes, éd. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, 6 vol., Paris, 1851-1860.

Mason 2007
Stefania Mason, « Artisti collezionisti di disegni a Venezia tra Cinquecento e Settecento. Ipotesi di lavoro », dans Catherine Monbeig Goguel, dir., *L'Artiste collectionneur de dessin. II : De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Paris, 2007, p. 57-69.

Meijer 2012
Bert W. Meijer, « A proposito del "libro di disegni" vasariano, del Sustris padre e figlio e del Vasari stesso », *Annali Aretini XX : Giorgio Vasari pittore e il Disegno* (actes de colloque, Arezzo, 28-29 janvier 2011), Arezzo, 2012, p. 103-116.

Melli (à paraître)
Lorenza Melli, « I disegni a punta metallica di Filippino Lippi : una scelta funzionale », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (à paraître).

Monbeig Goguel 1972
Catherine Monbeig Goguel, *Vasari et son temps. Inventaire général des dessins italiens*, n° 1, Paris, 1972, n° 225.

Monbeig Goguel 1977
Catherine Monbeig Goguel, « Le "Libro de' disegni" de Giorgio Vasari dans la première collection Jabach », dans Roseline Bacou [et al.], dir., *Collections de Louis XIV, dessins, albums, manuscrits*, cat. exp., Paris, 1977, p. 45-47.

Monbeig Goguel 1979
Catherine Monbeig Goguel, « Giulio Romano et Giorgio Vasari. Le dessin de *La Chute d'Icare* retrouvé », *La Revue du Louvre*, n° 4 (1979), p. 273-276.

Monbeig Goguel 1987
Catherine Monbeig Goguel, « Le dessin encadré », *Revue de l'Art*, n° 76 (1987), p. 25-31.

Monbeig Goguel 1989
Catherine Monbeig Goguel, « Note sur les dessins », dans André Chastel, dir., *Giorgio Vasari. Les Vies des meilleurs peintres… Dessins du Libro*, Paris, 1989, p. 15-21.

Monbeig Goguel 1998
Catherine Monbeig Goguel, « Vasari's Attitude toward Collecting », dans Philip Jacks, dir., *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge, 1998, p. 111-136.

Monbeig Goguel 2006
Catherine Monbeig Goguel, « Les artistes florentins collectionneurs de dessins de Giorgio Vasari à Emilio Santarelli », dans Catherine Monbeig Goguel, dir., *L'Artiste collectionneur de dessin. I. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Paris, 2006, p. 35-65.

Moretti 2017
Laura Moretti, « The Palazzo, Collections, and Musical Patronage of Niccolò Gaddi (1536-1591) », *Journal of the History of Collections*, n° 29 (2017), p. 189-207.

Moretti 2018
Laura Moretti, « From the *Vite* or the *Ritratti* ? Previously Unknown Portraits from Vasari's *Libro de' Disegni* », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, n° 21 (2018), p. 105-136.

Morrogh 2011a
Andrew Morrogh, « La cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella », dans Emanuele Barletti, dir., *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Florence, 2011, p. 298-325.

Morrogh 2011b
Andrew Morrogh, « Il vecchio Palazzo dei Gaddi », dans Emanuele Barletti, dir., *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano, architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Florence, 2011, p. 456-465.

Morrogh 2018
Andrew Morrogh, « Vasari's Libro and the Drawings Collection of Niccolò Gaddi », dans John Marciari, dir., *A Demand for Drawings : Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings*, New York, 2018, p. 31-43.

Panofsky 1930
Panofsky 1970 (trad. anglaise)
Erwin Panofsky, « Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris », *Städel Jahrbuch*, n° 6 (1930), p. 25-72. Trad. anglaise : « The First Page of Vasari's Libro », dans Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, 1970, p. 206-276.

Pepe 1995
Mario Pepe, « Paragone », dans Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di arte*, Turin, 1995, p. 564-569.

Perlingieri 1992
Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola*, New York, Rizzoli, 1992. Traduction française : *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance*, Paris, 1992.

Petrioli Tofani 1972
Anna Maria Petrioli Tofani, dir., *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milan, 1972.

Petrioli Tofani 1986
Anna Maria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario, 1. Disegni Esposti*, Florence, 1986.

Petrioli Tofani 1987
Anna Maria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario, 2. Disegni Esposti*, Florence, 1987.

Petrioli Tofani 1991
Anna Maria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 1*, Florence, 1991.

Petrioli Tofani 2005
Anna Maria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 2*, Florence, 2005.

Popham 1936
Arthur Ewart Popham, « On a Letter by Joris Hoefnagel », *Oud-Holland*, n° 53 (1936), p. 145-151.

Popham 1953
Arthur Ewart Popham, *The Drawings of Parmigianino*, Londres, 1953.

Popham et Pouncey 1950
Arthur Ewart Popham et Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum : The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 vol., Londres, 1950.

Pouncey 1964
Philip Pouncey, « Richard Berenson : I Disegni dei pittori fiorentini » (recension), *Master Drawings*, n° 2 (1964), p. 278-293.

Pouncey et Gere 1962
Philip Pouncey et John A. Gere,

Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and His Circle : Giulio Romano, G.F. Penni, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Tommaso Vincidor, Polidoro da Caravaggio, Baldassare Peruzzi, Timoteo Viti and Girolamo Genga, aslo Sebastiano del Piombo, 2 vol., Londres, 1962.

Pozzi et Mattioda 2006
Mario Pozzi et Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari, storico e critico*, Florence, 2006.

Prinz 1966
Wolfram Prinz, « Vasaris Sammlung von Künstlerbildnisse : Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 12 (1966), p. 1-158.

Py 2001
Bernardette Py, *Everhard Jabach Collectionneur (1618-1695). Les Dessins de l'Inventaire de 1695*, Paris, 2001.

Py 2015
Bernardette Py, *Les Dessins italiens de Pierre Crozat (1665-1740). L'œil de Mariette*, Paris, musée du Louvre, 2015. Disponible en ligne (consulté le 13 décembre 2021) : http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2015/Catalogue_Crozat/index.html

Py 2016
Bernadette Py, « Letter », *Master Drawings*, n° 54 (2016), p. 543-546.

Ragghianti Collobi 1971
Licia Ragghianti Collobi, « Il "Libro de' disegni" e i ritratti per le "Vite" del Vasari », *Critica d'arte*, n° 18 (1971), p. 37-64.

Ragghianti Collobi 1973a
Licia Ragghianti Collobi, « Il "Libro de' Disegni" del Vasari : Disegni di architettura », *Critica d'arte*, n° 20 (1973), fascicule 127, p. 3-120.

Ragghianti Collobi 1973b
Licia Ragghianti Collobi, « Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari », *Critica d'arte*, n° 20 (1973), fascicule 130, p. 31-54.

Ragghianti Collobi 1974
Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, 2 vol., Florence, 1974.

Ragghianti Collobi 1977
Licia Ragghianti Collobi, « Aggiunte per il "Libro de' Disegni" del Vasari », *Critica d'arte*, n° 42, (1977), fascicule 154-156, p. 165-186.

Ragghianti et Dalli Regoli 1975
Carlo L. Ragghianti et Gigetta Dalli Regoli, *Firenze 1470-1480 : Disegni dal Modello : Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino*, Pise, 1975.

Rodino 2007
Simonetta Prosperi Valenti Rodino, « Gli artisti romani collezionisti di disegni », dans Catherine Monbeig Goguel, dir., *L'Artiste collectionneur de dessin, I. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Paris, 2006, p. 67-73.

Rosenberg 2012
Pierre Rosenberg, *Les Dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, 2 vol., Milan, 2012.

Rosenberg 2019
Pierre Rosenberg, dir., *Les Dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, 4 vol., Paris, 2019.

Röstel 2021
Alexander Röstel, « The House and Collection of Giuliano, Antonio and Francesco da Sangallo », *The Burlington Magazine*, n° 163 (août 2021), p. 668-705.

Rubin 1995
Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, Londres, 1995.

Sapori 2002
Giovanna Sapori, « Collezionismo e mercato dei disegni a Perugia nel Seicento », dans Caterina Bon Valsassina, dir., *Il segno che dipinge* (actes de colloque, Pérouse, 1998), Bologne, 2002, p. 41-51.

Scheller 1995
Robert W. Scheller, *Exemplum : Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995.

Schenck [et al.] 2013
Kimberly Schenck [et al.], « A Page from Giorgio Vasari's *Libro de' Disegni* as Composite Object », *Facture : Conservation, Science, Art History*, n° 1 (2013), p. 2-31.

Schlosser 1912
Julius von Schlosser, éd., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii), zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser*, vol. 1, Berlin, Julius Bard, 1912.

Scorza 2003
Rick Scorza, « Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, Drawings and Wax Models : New Evidence from Manuscript Sources », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 66 (2003), p. 63-122.

Sickel 2006
Lothar Sickel, « Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelo mit einem Exkurz über Filippo Cicciaporci », *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, n° 37 (2006), p. 163-221.

Sirén 1902
Osvald Sirén, *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède*, Stockholm, 1902.

Sirén 1917
Osvald Sirén, *Italienska handteckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum*, Stockholm, 1917.

Smentek 2014
Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth Century Europe*, Farnham, 2014.

Smentek 2018
Kristel Smentek, « Pierre-Jean Mariette's Vasari: The Collector as Historian », dans John Marciari, dir., *A Demand for Drawings : Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings*, New York, 2018, p. 70-89.

Sottili 2011
Fabio Sottili, « Tre lettere inedite di Giorgio Vasari ad Agnolo Niccolini : Cosimo I e i disegni dei maestri senesi del Cinquecento », dans Alessandro Cecchi, Alessandra Baroni Vannucci et Liletta Fornasari, dir., *Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore « Istudio, diligenza et amorevole fatica »*, Milan, 2011, p. 53-59.

Spinelli 1992
Riccardo Spinelli, « Giovanni Antonio Dosio e il progetto della Capella Niccolini in Santa Croce a Firenze : Quarantatre lettere inedite », *Rivista d'arte*, n° 42 (1992), p. 199-296.

Spinoza 1987
Nicola Spinoza et Rossana Muzii, *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milan, 1987.

Springell 1963
Francis C. Springell, *Connoisseur and Diplomat : The Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as Recounted in William Crowne's Diary, the Earl's Letters, and Other Contemporary Sources, with a Catalogue of the Topographical Drawings Made on the Journey by Wenceslaus Hollar*, Londres, 1963.

Stolz 2012
Barbara Stolz, « *Disegno versus Disegno stampato* : Printmaking Theory in Vasari's *Vite* (1550-1568) in the Context of the Theory of *disegno* and the

Libro de' Disegni », *Journal of Art Historiography*, n° 7 (2012), p. 1-19.

Sutton 1947
Denys Sutton, « Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings I, II, III », *The Burlington Magazine*, n° 89 (1947), p. 3-9, 32-37 et 75-77.

Thiébaut 1996
Dominique Thiébaut, « Un chef-d'œuvre restauré : le portrait d'un vieillard et d'un garçon de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, n° 46 (1996), fascicule 3, p. 42-53.

Tolnay 1941
Charles de Tolnay, « Sofonisba Anguissola and her Relations with Michelangelo », *Journal of the Walters Art Gallery*, n° 4 (1941), p. 117-118.

Tolnay 1975-80
Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vol., Novara, 1975-1980.

Tordella 1996
Piera Giovana Tordella, « Documents inédits sur l'entrée au musée du Louvre de la collection de dessins de Filippo Baldinucci », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, n° 46 (1996), fascicule 5-6, p. 78-87.

Tullio Cataldo [à paraître]
Stefania Tullio Cataldo, *Vasari et la France, 1550-1700. La réception française des Vies, de leur publication jusqu'au temps de Fréart, de Félibien et de Roger de Piles* [titre provisoire], Genève, à paraître.

Turner 1986
Nicholas Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, Londres, 1986.

Vasari 1647
Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti di Giorgio Vasari, pittore et architetto Aretino. Prima e Seconda parte ; Parte Terza, Primo volume ; Parte Terza, Secondo volume. In Bologna, MDCXLVII, Bologne, 1647, 3 vol.

Vasari 1906
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti da Gaetano Milanesi*, 9 vol., Florence, 1906.

Vasari 1960
Giorgio Vasari, *Vasari on Technique : being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors, and architects*, trad. par Louisa S. Maclehose, New York, 1960.

Vasari 1966-1987
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, éd. Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, 6 vol., Florence, 1966-1987.

Vasari 1996
Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, trad. Gaston du C. de Vere, 2 vol., New York, 1996.

Viatte 1979
Francoise Viatte, « Un dessin de Giovanni Angelo Canini pour *Le Vite de Vasari* », *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 29 (1979), p. 277-279.

Wazbinski 1987
Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel cinquecento. Idea e istituzione*, Florence, 1987.

Wilde 1953
Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and His Studio*, Londres, 1953.

Wilde 1959
Johannes Wilde, « *Cartonetti* by Michelangelo », *The Burlington Magazine*, n° 100 (1959), p. 368-381.

Wohl 1986
Hellmut Wohl, « The eye of Vasari », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 30 (1986), fascicule 3, p. 544-545.

Wyatt 1859
Alphonse Wyatt [Thibaudeau], « Le "Libro dei Disegni" du Vasari », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 4 (1859), p. 339-351.

Catalogues d'expositions

Amsterdam 1981
Italiaanse tekeningen II : van de 15de en 16de eeuw, dir. Michel de Boer (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 26 septembre-13 décembre 1981), Amsterdam, 1981.

Arezzo 1981
Giorgio Vasari. Principi letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, dir. Laura Corti [et al.] (Arezzo, Casa Vasari, 26 septembre-29 novembre 1981), Florence, 1981.

Berlin et New York 2011-2012
The Renaissance Portrait : from Donatello to Bellini, dir. Keith Christiansen et Stefan Weppelmann (Berlin, Bode-Museum et New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011-2012), New York, 2011.

Bologne et Vienne 1988
Bologna e l'Umanesimo 1490-1510, dir. Marzia Faietti et Konrad Oberhuber (Bologne, Pinacoteca Nazionale, 6 mars-24 avril 1988), Bologne, 1988. Traduit en allemand pour la présentation à Vienne : *Humanismus in Bologna, 1490-1510*, (Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 20 mai-26 juin 1988), Vienne, 1988.

Fiesole 1998
I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata, dir. Giancarlo Gentilini (Fiesole, Basilica di Sant' Alessandro, 29 mai-1er novembre 1998), Florence, 1998.

Florence 1978
I disegni antichi degli Uffizi : i tempi del Ghiberti, dir. Fiora Bellini et Giulia Brunetti, introd. Luciano Bellosi (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1978), Florence, 1978.

Florence 1982-1983
Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello, dir. Sylvia Ferino Pagden (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1982-1983), Florence, 1982.

Florence 1985
Disegni di architetti fiorentini 1540-1640, dir. Andrew Morrogh (Florence, Galleria degli Uffizi, 1985), Florence, 1985.

Florence 1986a
Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola, dir. Chris Fischer (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1986), Florence, 1986.

Florence 1986b
Disegni italiani del tempo di Donatello, dir. Alessandro Angelini (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1986), Florence, 1986.

Florence 1992
Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico, dir. Anna Maria Petrioli Tofani (Florence, Galleria degli Uffizi, 8 avril-5 juin 1992), Florence, 1992.

Florence 2001
Disegni del Rinascimento in Valpadana, dir. Giovanni Agosti (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 2001), Florence, 2001.

Florence 2011
Figure. Memorie. Spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo, dir. Hugo Chapman et Marzia

Faietti (Florence, Galleria degli Uffizi, 8 mars-12 juin 2011), Florence, 2011.

Florence 2019
Verrocchio, il maestro di Leonardo, dir. Francesco Caglioti et Andrea De Marchi (Florence, Palazzo Strozzi et Museo Nazionale del Bargello, 8 mars-14 juillet 2019), Florence, 2019.

Florence et Londres 2010
Fra Angelico to Leonardo, Italian Renaissance Drawings, dir. Hugo Chapman et Marzia Faietti (Florence, Galleria degli Uffizi, et Londres, The British Museum, mars-juillet 2010), Londres, 2010.

Londres 1895
Guide to an Exhibition of Drawings and Engravings by Old Masters, principally from the Malcolm Collection, dir. Sidney Colvin (Londres, The British Museum, 1895), Londres, 1895.

Londres 1999-2000
Renaissance Florence: The Art of the 1470s, dir. Patricia Lee Rubin, Alison Wright et Nicholas Penny (Londres, National Gallery, 20 octobre 1999-16 janvier 2000), Londres, 1999.

Londres 2008-2009
Renaissance Faces : Van Eyck to Titian, dir. Lorne Campbell [et al.] (Londres, National Gallery, 15 octobre 2008-18 janvier 2009), Londres, 2008.

Londres 2018-2019
Mantegna and Bellini, dir. Caroline Campbell [et al.] (Londres, National Gallery, 10 janvier 2018-27 janvier 2019, et Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 1er mars-30 juin 2019), New Haven, 2018.

Milan 2007
Leonardo : Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura, dir. Pietro C. Marani et Maria Teresa Fiorio (Milan, Castello Sforzesco, 7 décembre 2007-2 mars 2008), Milan, 2007.

Milan 2015
D'après Michelangelo : La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento, dir. Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, et Claudio Salsi (Milan, Castello Sforzesco et Antico Ospedale Spagnolo, 30 septembre 2015-10 janvier 2016), 2 vol., Milan, 2015.

Naples 2010
La Vita di Michelangelo : Carte, poesie, lettere e disegni autografi. Grafia e biografia, dir. Lucilla Bardeschi Ciulich et Pina Ragionieri (Naples, Museo Archeologico Nazionale, 9 juin-23 août 2010), Milan, 2010.

New York 2003
Leonardo da Vinci : Master Draftsman, dir. Carmen Bambach, Rachel Stern et Alison Manges (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 janvier-30 mars 2003), New York, 2003.

New York 2017
Treasures from the Nationalmuseum of Sweden, dir. Colin B. Bailey [et al.] (New York, The Morgan Library & Museum, 3 février-14 mai 2017), New York, 2017.

New York 2017-2018
Michelangelo : Divine Draftsman and Designer, dir. Carmen C. Bambach [et al.] (New York, Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017–12 février 2018), New York, 2017.

New York et autres lieux 1969
Drawings from Stockholm: A Loan Exhibition from the Nationalmuseum, dir. Per Bjurström (New York, The Pierpont Morgan Library, Boston, Museum of Fine Arts, et Chicago, The Art Institute, 1969), New York, 1969.

Nottingham et Londres 1983
Drawing in the Renaissance Workshop, dir. Francis Ames-Lewis et Joanne Wright (Nottingham, University Art Gallery, 12 février-12 mars 1983, et Londres, Victoria and Albert Museum, 30 mars-15 mai 1983), Londres, 1983.

Paris 1965
Giorgio Vasari. Dessinateur et collectionneur, dir. Catherine Monbeig Goguel (Paris, musée du Louvre, Cabinet des Dessins, octobre 1965-janvier 1966), Paris, 1965.

Paris 1967
Le Cabinet d'un grand amateur, P. J. Mariette, 1694-1774, dir. Roseline Bacou (Paris, musée du Louvre, Galerie Mellien, 1967), Paris, 1967.

Paris 1977-1978
Collections de Louis XIV : dessins, albums, manuscrits, dir. Roseline Bacou, Marie-Rose Séguy et Hélène Adhémar (Paris, musée de l'Orangerie, 7 octobre 1977-9 janvier 1978), Paris, 1977.

Paris 1984
Acquisitions du Cabinet des Dessins, 1973-1983, dir. Roseline Bacou [et al.] (Paris, musée du Louvre, 16 mars-4 juin 1984), Paris, 1984.

Paris 1989-1990
Léonard de Vinci : les études de draperie, dir. Françoise Viatte (Paris, musée du Louvre, Hall Napoléon, 5 décembre 1989-26 février 1990), Paris, 1989.

Paris 1994-1995
Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises, dir. Chris Fischer (Paris, musée du Louvre, Pavillon de Flore, 17 novembre 1994-13 février 1995), Paris, 1994.

Paris 2001
Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580. De la Renaissance à la réforme tridentine, dir. Marzia Faietti et Dominique Cordellier (Paris, musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 30 mars-2 juillet 2001), Paris, 2001.

Paris 2011-2012
Giorgio Vasari. Dessins du Louvre, dir. Louis Frank et Stefania Tullio Cataldo (Paris, musée du Louvre, 10 novembre 2011-6 février 2012), Paris, 2011.

Paris 2016-2017
Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin, dir. Guillaume Faroult, Xavier Salmon et Juliette Trey (Paris, musée du Louvre, 20 octobre 2016-16 janvier 2017), Paris, 2016.

Rotterdam 1990-1991
Fra Bartolommeo, Master Draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections, dir. Chris Fischer (Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, 16 décembre 1990-17 février 1991), Rotterdam, 1990.

Vienne 1963
Parmigianino und sein Kreis: Zeichnungen und Druckgrafik aus eigenem Besitz, dir. Konrad Oberhuber (Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 25 février-7 avril 1963), Vienne, 1963.

Washington 1988
Michelangelo : Draftsman, dir. Michael Hirst (Washington, National Gallery of Art, 9 octobre-11 décembre 1988), Washington, 1988. Traduit en français pour la présentation à Paris : *Michel-Ange dessinateur*, (Paris, musée du Louvre, 9 mai-31 juillet 1989), Paris, 1989.

Washington 2019-2020
Verrocchio : Sculptor and Painter of Renaissance Florence, dir. Andrew Butterfield (Washington, National Gallery of Art, 15 septembre 2019-12 janvier 2020), Washington, 2019.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Abingdon. Daria Trefilova / Alamy Banque d'images : fig. 5.
Amsterdam. © Rijksmuseum : fig. 9.
Arezzo. Su autorizzazione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Arezzo : fig. 12.
Bakewell. © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees : cat. 19. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees / Bridgeman Images : cat. 18.
Bayonne. Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda : fig. 8.
Florence. © Antonio Quattrone : fig. 4. © Gallerie degli Uffizi – Gabinetto Fotografico : fig. 3, 13, 14, 15, 17, cat. 3, 5, 6, 82, 85, 89, 94, 97. Raffaello Bencini / Alinari Archives : fig. 2.
Londres. © The Trustees of the British Museum : cat. 4, 13, 20, 23, 26, 30, 37, 41, 42, 88. © Victoria and Albert Museum : cat. 38, 83.
Munich. Staatliche Graphische Sammlung München : cat. 1.
Naples. © Photo Scala, Florence, dist. RMN-Grand Palais / image Scala : cat. 9.
New York. © The Metropolitan Museum of Art : fig. 1, 7.
Oxford. By permission of the Governing Body of Christ Church : cat. 31.
Paris. © Bibliothèque nationale de France : fig. 6, 10, 11. © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Marc Jeanneteau : cat. 39 ; Suzanne Nagy : cat. 7, 50, 56, 72, 102. © Musée du Louvre, High Museum / Peter Harholdt : cat. 81. © Photo Beaux-Arts de Paris, dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris : cat. 29, 34, 60. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado : cat. 8, 10, 11, 12, 15, 16, 32, 33, 47, 49, 51, 52, 54, 55, 57, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 98, 99 ; Michèle Bellot : cat. 46 ; Philippe Fuzeau : cat. 14 ; Raphaël Chipault : cat. 77 ; Stéphane Maréchalle : cat. 76 ; Thierry Le Mage : cat. 2, 17, 58, 59, 63, 68, 69 ; Tony Querrec : cat. 48, 61.
Rome. Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana : fig. 18.
Rotterdam. Collection Museum Boijmans Van Beuningen / Studio Tromp : cat. 22.
Stockholm. Nationalmuseum / Photo Cecilia Heisser : fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, cat. 24, 35, 36, 40, 43, 44, 45, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 96, 100, 101, 103, 104, 105. Nationalmuseum / Photo Erik Cornelius : cat. 95.
Vienne. The Albertina Museum : couverture, cat. 21, 25, 27, 28, 53.
Washington. Courtesy National Gallery of Art : fig. 16.

En couverture
D'après Leonardo da Vinci, *Études de têtes*,
et Francesco Granacci, *Saint Jean Baptiste enfant*
(cat. 28, détail)

© musée du Louvre, Paris, 2022
www.louvre.fr

© LIENART éditions, Paris, 2022
21, rue de l'Université – 75007 Paris
www.lienarteditions.com

ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-744-1
ISBN Lienart : 978-2-35906-372-1
Imprimé en Union européenne

Dépôt légal : mars 2022

Le texte a été composé en Garamond, Akzidenz Grotesk,
BaronDidot et Baskerville.

La photogravure a été réalisée par IGS, L'Isle-d'Espagnac.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en février 2022 par Leporello
en Union européenne.

En application de la loi du 11 mars 1957 [art. 41] et du Code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet égard que l'usage abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

GIORGIO VASARI
LE LIVRE DES DESSINS

DESTINÉES D'UNE COLLECTION MYTHIQUE

En 1568, à Florence, Giorgio Vasari publie la seconde version des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, ouvrage destiné à fonder l'historiographie de la Renaissance italienne. Il ne cesse d'y évoquer un « Livre des dessins », miroir graphique de ses *Vies* littéraires, dans lequel il avait réuni les plus belles feuilles des maîtres dont il rapporte la biographie et l'œuvre.

Le Livre disparaît au lendemain de la mort de Vasari, pour devenir l'objet de la fascination des collectionneurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. L'image que ces connaisseurs ont construite du grand recueil perdu a dominé jusqu'à ce jour les études historiques. Mais la découverte, faite en 1950, sur une feuille que l'on pensait avoir appartenu au Livre, d'un signe jusqu'alors inaperçu, vient, aujourd'hui, briser cette tradition séculaire. De cette métamorphose surgit la figure d'un extraordinaire collectionneur : Niccolò di Sinibaldo Gaddi.

On rencontrera, parmi tant d'autres, en parcourant et le Livre et la collection Gaddi, Luca della Robbia, Paolo Uccello, Mantegna, Léonard, Raphaël, Andrea del Sarto, Sodoma, Rosso et Parmigianino, ou encore la fascinante Sofonisba Anguissola.

---

29 € Prix TTC valable France

9 782359 063721